

دكتور عبد الله التطاوي

# أشكال الصراع في القصة العربية



من القديم إلى المعاصر  
"رحلة المعارضات"

منتدى سور الأزبكية

[www.books4all.net](http://www.books4all.net)



مكتبة الأنجلو المصرية

# منتدى سور الأزبكية

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)

<https://www.facebook.com/books4all.net>



# أشكال الصراع في القصة العربية

الجزء السابع  
بين القديم والمعاصر  
(رحلة المعارضات)

تأليف  
دكتور/عبدالله التطاوى

الناشر  
مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

أسم الكتاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء السابع  
أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي  
أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية  
أسم الطابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان  
رقم الإيداع: 3576 لسنة 2005  
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2123-X

## بسم الله الرحمن الرحيم

### مقدمة :

يظل خط الصراع أحد مداخل قراءة شعرنا العربي قديمه وحديثه ، أما وقد شغلت الأجزاء الستة الأولى بتحليل نماذج ومشاهد من شعرنا القديم ، فقد آن للقارئ أن يتابع رحلة التواصل المعرفي والإبداعي التي تمتعت بها القصيدة العربية ، فكانت صورة من لغتنا حين تلبى مطالب عصرها مرونة وسعة ، وتفوقاً وتميزاً ، إلى جانب دورها الملموح في صناعة التفاعل الخلاق مع إيقاع الحياة تجاه منظومة القيم والثوابت من جانب ، ومع المتحول والمتغير من جانب ثان .

هكذا يظل تاريخ شعرنا العربي شاهداً له لا عليه ، هو شاهد على قدرته على البقاء والخلود من خلال أصالة التأثير والتأثر بين السابق واللاحق ، لا من خلال الرواة والاحتراف فحسب ، ولكن من خلال الوعي الجمعي الذي استطاع إحالة الإبداع العربي إلى مشروع للأمة ضمن لها تواصلها وتوحيدها من الصين إلى الأندلس مع كل حركة للفاتحين ، وعبر كل مدرسة تأسست وتجذرت وتطورت في إحدى بيئات الإمبراطورية العريقة .

ويظل أيضاً من الجيد في هذا التاريخ أن تتداخل حلقاته في إطار الحد الآمن لمنظومة الأداء وآليات الإبداع عبر مدارس الصنعة الشعرية على تعدد مستوياتها دون حجر أو مصادرة على طبائع التفرد التي احتفظت لكل تجربة بحرارتها ودفئها على المستوى الفردي ، في الوقت ذاته الذي تعلق فيه - بشكل أو بآخر - بمعطيات الموروث وتجلياته كلما وجد إلى ذلك سبيلاً من خلال مقدرة المبدعين على الحوار معه ، والإضافة إليه ، والتجديد فيه ، والابتكار حوله .

وأخيراً يبقى تنويع محاولتنا القرائية في النموذج الإبداعي القديم مدخلاً - مجرد مدخل - إلى تأمل امتداد رحلته في ذاكرة الشاعر ووجدانه دون معاناة الانفصام بين الذاتية والغيرية بقدر ما صدر عنه من مقدرات الأداء عبر الانفعال الفردي والحس الجمعي ، وهو ما يمتده - بدوره - عبر الأدوات اللغوية في سياق مصادرها وتشكيلها الجمالي ووظائفها على حد سواء .

لعل هذا الجزء يكمل رحلة المحاولة التى طالت عبر خمسة وعشرين عاماً مع شعرنا العربى منذ مراحلہ المبكرة ، إلى تعددية الثقافات ومشاهد التجديد ، وصيغ الابتكار ، ومحاولات الإضافة وتجليات الذاتية حتى تنسجم مع الجماعة أو تنقم عليها؟ فإن حدث هذا فقد يبقف لكثير من الدراسات أن تنهض بمزيد من الجنوح إلى أية قراءة لشعرنا القديم بما يمثل تأكيداً للإضافات المتوقعة بقدر تعددية القراءات وطرح الرؤى والأفكار .

والله - سبحانه - ولى التوفيق .

د. عبدالله التطاوى

القاهرة ٢٠٠٥م

## الفصل الأول

### الصراعات الفنية (محاور نظرية)

(١) بين ضرورات الحياة الأدبية

(أ) التراث

(ب) الواقع

(٢) بين مشكلات المدارس النقدية

(أ) عمود الشعر والتراث

(ب) عمود الشعر ومنهج القصيدة



## (١) بين ضرورات الحياة الأدبية

## (أ) التراث

## (١)

إن تراث أمة ما هو إلا خلاصة ماتملكه من ماضى الفكر ، وعبقريات أجيال مضت ، تركت من رصيدها للخلف ما يمكنه أن يحتفظ به ، ويرعاه وينميه ، ويعتبره أساساً يبنى عليه مقومات حياته ، من هنا ارتبطت فكرة التراث برائحة الماضى ، وتسلسله عبر التاريخ ، من خلال الأجيال وتعاقيها .

وكما أن للبشرية سلسلة حياة تتعدد حلقاتها ، وتتلاحم ، وتتداخل ، فإن تراثها يصبح صورة من تلك الحلقات ، لأنه - أصلاً - جزء من عقلها ووجدانها ، تتجسد فيه كل طموحاتها وأحلامها وسبل تقدمها ، ولذا يحتل التراث مكانة الذاكرة من الأمة التى ينتمى إليها ، الأمر الذى يوجب على الأجيال ضرورة الحرص عليه ، والتحرك من خلاله ، وإلا حكم الأبناء على ذاكرة أمتهم بالفقد والضياع ، أو - على الأقل - بالتجهيل والتنكير ، حيث تصبح فى حالة فقدان كامل لذاكرتها ، وبالتالي هويتها الخاصة إذا ما انقطعت صلتها بتراثها الطويل الممتد عبر عصور تاريخها المختلفة .

وتتعدد الصور التراثية التى يمكن لذاكرة الأمة أن تحتفظ بها ، وأن تستعيدنها ، وتستعين بها على تأكيد أصالتها ، ويبدو المظهر المادى من أكثر تلك المظاهر قدرة على الاختفاء وسرعة الإمحاء والزوال ، وقد تبقى منه من المؤشرات ما يوحى بنوعيته وطبيعته الخاصة ، ولكنه - غالباً - ما يفنى فى معظمه ، الأمر الذى يذكرنا بمنطق التأثير والتأثر فى قانون الحضارة بمعناها الإنسانى العام ، وكيف ينطلق التأثير - أول ما ينطلق - من المنظور المادى ، حيث يبدو أسرع ما يكون إلى النقل دون حاجة إلى استيعاب عميق من قبل العقل أو الوجدان ، على عكس ما يبدو فى المستويين الآخرين: الفكرى والوجدانى ، حيث يستغرق كل منهما زمناً - غالباً ما يطول - حتى تهضمه الحضارة الآخذة أو المستفيدة ، وتتسق معه ، فتقبله جملة أو تختار من تفاصيله ما يناسبها ، ويبقى - على هذا النحو - للمستويين الفكرى والوجدانى مكانتهما العريقة فى الحس التراثى ، وهما يسجلان معاً تاريخ الأمة ونمط حياتها الحضارية لكل جيل -

على حدة - على ألا يستبعده ذلك التراث يصبح عليه أن يضيف إليه ، وأن يعيد صياغته مع الحرص على حمايته ، وتطويره وتنميته .

من هنا استمرت الحلقات التراثية فى تواصلها وتكاملها الحضارى الشامل ، خاضعة بذلك للقانون العام الذى يشمل الحضارة - أى حضارة - حين يجعلها كائناً حياً تستمر له الحياة إذا توافرت له وسائلها ، وضرب بجذوره فى أعماق التاريخ من ناحية ، ونأى عن البعد الجغرافى والتزام حدود الأمة السياسية من ناحية أخرى ، ذلك أن الأمة إذا فقدت القدرة على هذا الأخذ أو ذلك العطاء أصابها - آنئذ - شلل فكرى رهيب ، يخشى على مصيرها من خطر التردى فيه إلى هاوية سحيقة ، قد تفقد فيها القدرة على أبسط صور الحركة فى الحياة ، ذلك أن من المستحيل أن تنشأ حضارة من فراغ ، أو أن تستمر فى حياتها دون استمرار وسائل الحياة ذاتها ، تلك الوسائل التى يحكمها منطق الأخذ والعطاء ، أو التفاعل المتبادل من خلال التأثير والتأثر .

وكان ازدواجية التفاعل الحضارى هى نفسها تلك الازدواجية التى نلتمسها على المستوى الزمنى بين ماضى الأمة وحاضرها ، حيث يتحول ذلك الماضى إلى ذاكرة أمينة يعود إليها الحاضر من حين لآخر ، وفيها يجد الرصيد الذى يبحث عنه من الأصالة ، وفى حالة من حالات الوجد العنيف تعود الذاكرة لتبحث عن حقيقة ماتريده من خلال ذلك الماضى ، لتستعين به على التنظير لحاضرها ، والتأصيل لواقعها .

فإذا كان هذا هو التراث على المستوى الحضارى العام ، فهو يأخذ الصورة نفسها - تقريباً - على المستوى الفردى الخاص ، وخاصة إذا سلمنا - وهذا بدهى - بأن فرداً ما ، مبدعاً كان أو غير مبدع لا يمكن إلا أن يكون ابناً شرعياً لمجتمعه ، وهو - على المستوى الفنى والثقافى - ابن لماض طويل ورثه ذلك المجتمع فى صورة الماضى الذى ينقذ الحاضر من حالة الضياع أو الفقد التى تتهدده ، أو تشوه هويته .

وانطلاقاً من رفض فكرة هروب المبدع - والموقف هنا يبدو محدداً لأننا بصدد التعامل مع فن الشعر - من نفسه أو تجاربه الخاصة أو من مجتمعه ، وتسليماً بضرورة تعرضه لأى من هذين الموقفين الفردى أو الاجتماعى بعيداً عن فكرة النبت الشيطانى الذى لا يعرف لنفسه جذوراً ولا مجتمعاً ، تبدو قضية التراث جزءاً أساسياً ، ومقوماً ضرورياً من مقومات كيان الشاعر وفكره وثقافته مبدعاً ، فهو يتعامل مع أداة ليست ملكاً خاصاً له وحده ، ولا هو يصطنعها بذاكرته الآنية ، ولكنها تبدو - فى أدق صورها - خلقاً جماعياً خصباً يتردد فى ضمير الأمة على مدار الحقب الزمنية المختلفة ، وقد

يتغير شكله تعديلاً أو تهذيباً ، ولكنه يظل قادراً على أن يقبع فى اللاوعى من خلال أبنائها ، حيث تحتفظ ذاكرتهم ليخرج بعد ذلك فى لحظات الإبداع والخلق الفنى .

من هنا بدت فكرة إليوت حول الموروثات والموهبة الفردية فى غاية الأهمية فى تلك المواقف الإبداعية <sup>(١)</sup> ، صحيح أنها تكاد تسلبها رصيدها الاجتماعى حين تبيح للفنان الهروب من شخصه وواقعه ، ولكنها تستحدث ذلك التزاوج الثقافى بين الجمعى والفردى ، والماضى والحاضر ، أو - بمعنى أدق - بين ذاكرة الماضى التى تعد أعلى ممتلكات الشاعر ، وعبقريّة الحاضر التى تتجسد فيما يسمى بالموهبة أو الإلهام الخاص فى العمل الفنى .

فالشاعر يصدر عن تجربة هى - بالضرورة - ملك له ، لأنه يختارها من بين كثير من التجارب لتكون محوراً لفنه ، وهو واحد من ذلك الكم الهائل من أبناء مجتمعه ، له معهم علاقات متشابكة ، متداخلة ، ومعقدة ، وهو يرث من هذا المجتمع العادات والتقاليد التى تتبلور فى شكل دستور اجتماعى ، يقنن حياته ، ويضبطها ، ويصونها من الاندحار فى عالم الفوضى والضياع ، ولايستطيع الشاعر إلا أن يبدو فى صورة الملتزم الذى يخضع لها ويتفاعل معها ، وهنا نقول بأن الفرد - على المستوى الاجتماعى - إنما يتعامل مع موروثاته ، الأمر الذى يعكس - تلقائياً - فى البناء الفنى الذى يعدّ الإبداع جزءاً منه ، إذ يتحول الفرد إلى لبنة فى زحام بناء ضخم ، تسير فى خضم مجتمع كامل بفنه ولغته وتراثه ، ويبقى له دوره الإبداعى بما فيه من الخصوصية والابتكار والتجديد والإضافة ، وهو دور يحمى الأنا ، من الضياع أيضاً ، وفى الوقت نفسه الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة لإحياء الذاكرة ، حتى يكتسب من خلاله أصالته ، وتواصله ، دون أن يتورط فى أزمة العزلة أو الانقطاع مما قد يهز كيانه ككل .

وقد شغلت قضية الموروث - بهذه الصورة - البيئات النقدية المختلفة ، وكانت أصلاً من أصول الفكر النقدى ذاته ، فكانت ذاكرة الناقد أيضاً فى حاجة إلى مخزون فكرى طويل ، يعدّ شاهد إثبات على الماضى ، ودليلاً على حركة الحاضر بين الثبات والارتداد ، ولتحول ، ولذا ظهر الموقف التراثى سيداً بارزاً فى كثير من الآراء والمواقف النقدية ، وصلت به السيادة أحياناً إلى درجة استعباد بعض الشعراء الذين اشتدت عليه قوى الجذب إليه أكثر من التجديد ، فكونوا لأنفسهم مدارس محافظة ،

(١) تراجع فى ذلك نظرية ت.س. إليوت فى الخلق الفنى وعلاقته بالموهبة الفردية والموروثات من خلال كتاب إليوت للدكتور محمد مصطفى بنوى ، وكتاب مقدمة فى النقد الأدبى للدكتور رشاد رشدى.

جعلت مهمتها الأولى الحرص على الموروث ، ورعايته ، والدفاع عنه ضد محاولات التنكر له ، أو التقليل من شأنه .

وعلى هذا النحو وأشباهه تعددت القضايا النقدية ، وكثرت صور الخلاف بين النقاد ، وكان مصدرها - في معظم الأحوال - ذلك الحرص الدائب على التراث ، فما كانت قضية عمود الشعر - مثلاً - إلا محاولة جادة من أصحابها للاستمرار في تيار الوضوح ، والحسية التصويرية ، والإبانة ، وشرف المعنى وصحته ، كما سار على ذلك بعض القدماء ، وما كانت قضية السرقات الشعرية إلا فتحاً جديداً في باب الرؤية التراثية التي تحاول أن تحدد الخيوط الرفيعة بين ما يأخذه الشاعر وما يضيفه ، في فترات انتشرت فيها فكرة أن المعاني قد استنفذت ، وأن القدماء قد أحاطوا علماً بأبواب المعاني ، حتى لم يتركوا للمحدثين منها شيئاً ، وانطلاقاً من فهمهم بأنه لا جديد تحت الشمس في محتوى الفن ، كان رد الفعل واضحاً في قضية السرقات الشعرية ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وهي - في جملتها - قضايا فتحت أمام الشعراء مجالات واسعة للإبداع والابتكار ، وإن كانت قد ساعدت على ازدهام الحياة الأدبية بالمصطلحات الجديدة في معظم الأحيان .

وكان تعرفُ النقاد على التراث دافعاً لهم من دوافع تأكيد أهميته ، وبيان دوره في أصالة فن الشعر ، فظهر منهم شديد حرص على توجيه الشعراء إلى القديم للإفادة منه ، مع إعمال ملكاتهم في أساليب الإفادة على ذلك النهج الذكي الذي أظهرته نصيحة أبي تمام لتلميذه البحتري<sup>(٢)</sup> بأن يعرج على دواوين الشعر العربي ، ليحفظ من أشعار العرب عشرة آلاف بيت ، ثم عليه بعدئذ أن ينساها قبل أن يخوض مرحلة الإبداع ، وكأن الشاعر القديم كان يدرك - بذلك - أن ترسب ذلك الرصيد في منطقة اللاوعي لدى تلميذه مايساعد على إخراجها في لحظة الإبداع والنظم الشعري ، وظهر الحرص نفسه بشكل أقل حدة ، وأكثر التزاماً بالقديم بصورة مطلقة عند ابن قتيبة<sup>(٣)</sup> وغيره من النقاد اللغويين ممن راحوا يؤخذون الشعراء المحدثين على تجديدهم ، فضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال القدماء ، الأمر الذي وصل بهم إلى إلزام الشاعر بالدائرة نفسها التي أدار فيها القدماء فنونهم ، وكأنه لا يبقى للشاعر - آنذ - من فنه إلا اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وإجادة النسق مجالاً لإبراز المهارات الفردية الخاصة .

على أن بعض الآراء النقدية قد غالت في رؤيتها للواقع التراثي ، وإمكان

(٢) الشعر والشعراء ٧٥-٧٦ .

(٣) الموشح ٥٠٧ .

فرضه على الشعراء ، فوصل الأمر لدى أصحابها إلى حد رفض الابتكار صراحة ، مع الخضوع الكامل لمناهج القدماء وصورهم ، لأن كل شيء قد قيل ، وما يأتي عليه المحدثون ليس إلا معاراً أو معاداً لما سبقوا إليه ، مما ينأى بهم عن منطقة الأصالة الفنية .

ومما يلفت النظر حول الموقف التراثي تلك اللوحات التي سجلها التاريخ الأدبي ، قبل ظهور المدارس النقدية ، أو محاولة تقنين النقد وتقعيده ، فمن لدن امرئ القيس يصادفنا نمط من هذا الحرص التراثي والإحالة إلى القديم ، وكأن الشاعر كان يخشى - حتى في ذلك العصر المبكر - أن يبدأ من فراغ ، فراح يرفع صوته مؤكداً أنه لا ينجي الطلل إلا على نهج ابن حذام من أسلافه على حد قوله :

عُرجا على الطلل الحيل لأننا      نبكى الديار كما بكى ابنُ حذام<sup>(٤)</sup>

وقد يكتمل الموقف ويتكرر بتلك البساطة التي رصدها كعب بن زهير في تصريحه بأن مايقوله هو وأبناء جيله ليس إلا إعادة حوار حول تراث السلف :

مما أَرانا نقولُ إلا معاراً      أو معاداً من لفظنا مكروراً<sup>(٥)</sup>

ومع هذه المواقف السريعة ، وبالإضافة إليها من قبيل تأكيد تلك الدلالة المهمة ، تظل مدارس التجديد والإحياء في شعرنا القديم رهناً بالموقف التراثي من حيث القداسة له ، والاهتمام به والحرص عليه . وحتى أشد الشعراء عنفاً في ذلك التمرد ، لانكاد نجد استجابة صادقة لصوت الرفض خاصة حين يستهدف ضرب التراث أو محاولة النيل منه ، الأمر الذي يتجسد ملمح منه في موت حركة أبي نواس التجديدية - كما رأينا قبل ذلك - حيث فقدت أنصارها ومؤيديها ، ولم تقم لها قائمة من بعده كمدرسة فنية أصيلة لها مقوماتها من أساتذة وتلاميذ يضمّنون لها الاستمرارية والبقاء ، وهو ما يبدو وارداً أيضاً في موت تلك الحركة عند أبي نواس نفسه ، وحين عرج على الطلل يبكيه ، ويسائل الأيام ويلومها ، ويسجل حقه عليها في قوله المشهور :

(٤) ديوان امرئ القيس ٧٤ .

(٥) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

يأدرا ما فعلت بك الأيام ؟	ضامتك والأيام ليس تضام ا
عزم الزمان على الذين عهدتهم	بك قاطنين وللزمان عرام
أيام لا أغشى لأهلك منزلا	إلا مراقبته على ظلام
ولقد نهزت مع الغرأة بدلوهم	وأسمت مروح اللهر حيث أساموا <sup>(٦)</sup>

ويبدو مقررأ من خلال تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى واجهته بها بعض الاتجاهات التجديدية حين تنكرت للتراث وأنكرت مكانته ، أو بخسته حقه ، وأرادت أن تحطم صخرته الصلبة ، قد حكمت على نفسها بالفشل والأفول والذبول ، ربما بسبب من هذا التنكر ، وربما بحكم تلك الدوافع السياسية غير الفنية التى كانت من وراء مثل هذه الحركات ، بدليل ماظهر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأكثر قدرة على توجيه الفن ، وقد استندت - فى جوانب كثيرة منها - إلى تراث أصيل لم تتحامل عليه ، ولم تحمل له الموقف العدائى نفسه ، بل اعترفت به ، وأضافت إليه - ومن خلاله - كثيراً من عبقریات الفن المختلفة التى نحو مانجده عند أبى تمام فى ثورته الثقافية التى التقى فيها فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم كما رصده فى فنه ، وتجاوب من خلالها وضوح الصورة القديمة مع غموض الصورة المستحدثة ، كما تفاعلت من خلالها أيضاً فلسفة العصر وعلومه ومصطلحاته مع مصادر ثقافية متعددة ، لكل مصدر منها أصالته وقدرته على البقاء ، وتوجيه الحركة الأدبية ، وكان من تلك المصادر المصدر الإسلامى بما احتواه وشمله من علوم الدين وتاريخ الدولة الإسلامية ، والمصدر العربى من التاريخ القديم وعلوم العرب المختلفة التى دونت فى النحو والبلاغة وغيرهما من علوم العربية .

وإذا كان الحرص على تحدى الموقف التراثى قائماً وراء فشل بعض الحركات التجديدية كما يسجل ذلك موقف أبى نواس ، فقد ظل الحرص على الصراحة مع ذلك الموقف دافعاً من دوافع نجاح الحركات الثقافية على نحو مما نجده عند أبى تمام وتلاميذ مدرسته ، ممن أكملوا لها إطارها الفكرى من خلال التراث دون أن يصطدموا به أو أن يتنكروا له بحال .

(٦) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

## (٢)

وتبدو فكرة المدرسة الأدبية فى ذاتها مؤذنة بالاعتراف بذلك الحس التراثى الجمعى فى حركة الفكر العامة ، وتبادل التأثير فى أدوات الشاعر بوجه خاص ، فإذا ماتبينا المدى التاريخى الذى ظهرت فيه تلك المدارس ، وقد تعاورتها أجيال مختلفة من الشعراء والرواة من لدن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير ، إلى زهير ابن أبى سلمى ثم ابنه كعب ، والحطيئة ، إلى هدبة بن الخشرم ، وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة (٧) ، وغير هؤلاء جميعاً ، فإن هذا يدل بصورة مؤكدة - على مدى إدراك القدماء لدور التثقيف التراثى ، وضرورة صقل الآداة من خلال ما خلفه السلف وجيل الشاعر معاً ، فهو إيمان مشترك بأن اللغة لها عالمها البشرى المحكوم بتطور المجتمع ، واختلاف العصور الأدبية ولا بد للشاعر أن يفيد منها ، وأن يضيف إليها من قدراته الخاصة ما يمكنه من استخراج ماتستبطنه من طاقات إيحائية أو تصويرية متعددة الألوان ، مما لا يفتق إلا من خلال المواهب الفردية الخاصة ، والقدرة على الابتكار ، ولكنها ترتبط بذلك التمايز الذى يبدو فى الفروق الفردية بين الشعراء فى درجات الإبداع المختلفة .

ولم تكن المدارس الفنية المتناقضة التى شهدها العصر العباسى - مثلاً - إلا نموذجاً طيباً لهذا الأخذ من التراث ، وحتمية الإتكاء عليه ، فإذا كانت مدرسة المحافظين - أو الإحيائيين - قد أخذت على عاتقها بعث التراث من خلال استلهاهم أكبر كم ممكن منه ، فإن مدرسة المجددين التى تعاورتها أجيال المحدثين لم تكن أقل خطراً من الأولى فى موقفها التراثى ، فهى تستمد من القديم ، وتسلم بتواصل الأجيال ، الأمر الذى لا يتهياً إلا حين ينتقل اللواء من شاعر إلى آخر ، حيث يتحول الفن - حينئذ - إلى مدرسة واضحة الأطر ، تقوم على أكتاف أساتذة العباسية ليليه فيها - فنياً - تلميذه النابغ أبو تمام ، وليسلم زمامها من بعده للمتنبى ، ثم المعرى ، ثم تجد المدرسة الأدبية سبيلها ، وتظل لها سيرتها من خلال كبار شعراء الأعصر العباسية ، وبهم تنوط الحركة الأدبية فى رقيها وتقدمها وتطورها ، ذلك أن المدرسة الأدبية - فى تعريفها الدقيق - إنما تنطلق من ذلك الإطار الشعرى الذى يلتقى فيه الشاعر مع الآخر ، فى الوقت نفسه الذى يحتفظ فيه كل شاعر بتمايزه الفردى ولهذا نستطيع أن

(٧) تراجع السمات الفنية لهذه المدرسة فى كتاب الدكتور طه حسين (فى الأدب الجاهلى) ص ٢٧١ .

نشهد تقارباً شديداً بين الشاعرين في المعاني والصور ، فالشاعر لا يستطيع أن يحلق بغير قيود ، لأنه مرتبط بتوجهات الإطار ، فانطلاقه إنما يتم داخل حدوده ، والإطار الشعري لا يفرض على الشاعر تقليد الصور الموجودة فيه بعينها ، بل تكون أمام الشاعر فرصة الابتكار والتجديد ، ولو أن هذه الفرصة في حدود إطاره الشعري ، الذي يظل في الواقع قادراً على توجيه عملية الإبداع ؛ ذلك أن الإطار يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحث لا يمكن أن يكون الشكل الذي يحمله الشاعر مطابقاً للإطار الذي يحمله شاعر آخر مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتهما الحاضرة، (٨) .

وهكذا يبدو التفاعل إيجابياً بين موقف التقليد وقضية الإبداع بعيداً عن فكرة التقويم الفني لغلبة أي منهما فكلاهما يكمل الآخر بلا تناقضات ، ذلك أن الإبداع يظل الحلقة الضرورية التي ينطلق من خلالها التراث ، وإلا فقد قدراً كبيراً من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهوناً بتلك المحاولات الابتكارية التي تجدد دماءه ، ونضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة كل حسب طبيعة ثقافته ، وحجمها ، وتنوعها ، ومصادرها ، وقدرته على الإسهام في تطوير الحركة الأدبية تأصيلاً لها عبر جذور التراث ، وإضافة إليها من خلال القدرات الخاصة لكل شاعر على حدة .

### (٣)

وهكذا تردد كثيراً لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة التراث ضماناً لأصالة العمل الفني الذي لا يمكن أن ينتظر صدوره من فراغ ثقافي أو اجتماعي ، وقد جرهم هذا الإيمان بضرورته إلى إباحة أخذ الشعراء بعضهم عن بعض في كثير من الأحيان ، وإن كانوا قد وضعوا شروطاً وقواعد تحكم هذا الأخذ ، الأمر الذي يكشف عن حقيقته ، ومن هنا يظهر الاتفاق على مسألة الإفادة ، أو الأخذ من القديم ليظل الخلاف قائماً بعد ذلك في تلك المفارقات التي ظهرت حول كيفية الأخذ ، وما قد يقع فيه الشاعر من أخطاء حرص النقاد على تحذيره منها مراراً في قواعدهم وشروطهم النقدية .

وفي المستوى الأول - مستوى الإيمان بضرورة التراث - نرى ابن طباطبا

(٨) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد الأدبي - ٢٦-٢٦١ .

يوجب على الشاعر مداومة النظر فى الأشعار القديمة ، لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويزوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه ، فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه (٩) .

وليس ثمة استثناء فى نظرتنا إلى الشعراء من هذا المنظور التراثى ، إذ يصبح لهذه القضية أن تمتد فتشمل شعراء العصور الأدبية المختلفة ، وإن كانت تزداد أصالة وبروزاً عند من آمن منهم بأن التجديد ممكن على أساس من القديم ، بل من خلال ضرورة الاستعانة بذلك القديم والاتكاء على مواده ومعطياته .

ومما يكشفه تاريخ الآداب المختلفة أن الشعراء قد لمسوا بأنفسهم هذه الضرورة التراثية ، وإن كان يبدو - فى كثير من الأحيان - أن اقتناعهم بها صاحبه طموحهم إلى إرضاء نقاد عصورهم ، وعندئذ لم يروا ضرورة للانفصال عن ذلك القديم ، بل إن بعضهم قد بالغ فى محاكاته والاقتداء بنماذج ، والسير على منهاجه وكأنما تحول إلى عبد له .

من هنا لا يظل استثناء الشاعر العظيم مقروناً بخروجه على التراث كقاعدة فنية راسخة ، إذ إن لهذا التراث سيطرته التى تخضع لها كل طبقات الشعراء ، دون أن يعنى هذا إغلاق باب الاختيار من بين شرائحه المختلفة ، أو أن يقع الشاعر ضحية الاستعباد لجانب من هذا التراث ، ذلك أن الشاعر الجيد هو من يستطيع أن يطوع هذا التراث لخدمة فنه ، دون أن يفنى فيه ، وعندئذ تظل للغة أصالتها وفرديتها ودلالاتها على ذاته كمبدع للعمل الشعري له تفرد أو سبقه وتميزه .

ولاشك أن الاتكاء على التراث - على هذا النحو - لا ينفى - بحال - الاعتراف بعظمة الشاعر حين يبدو تراثياً ؛ خاصة إذا تصورنا أن هذا الاتكاء لا يعنى أن يتحول الشاعر بالضرورة إلى نسخة مكررة من الآخرين ، إذ لا بد له أن يضيف من فنه وشخصيته على ما هو بصدد الأخذ منه ، وهو أمر يجعلنا - حين نعيد النظر فى نقد شعرنا القديم - نتبين مستويات الأداء الجمالى فيه ، وأن نحاول توزيعها فنياً بين هذا التراث والقدرات الابتكارية للشاعر الذى ربما يجمع بهدوء بين المستويين ، دون أن يفصل فصلاً كمياً بينهما ، وخاصة أنه يصبح من العسير أن نتبين حجم الواقع التراثى - إذا صح هذا الوصف - على الشاعر على وجه التحديد ، ذلك أن هذا الواقع التراثى كثيراً ما يتحول إلى جزء من كيان الشاعر بما لا نستطيع أن نسميه حساً تراثياً ،

لأنه لا يرتبط بنقل صورة جزئية بقدر ما يرتبط بروح العمل الفنى كله ، ولذا يصبح قاسماً مشتركاً بين أكبر عدد من الشعراء .

وأعتقد أن هذه هى القاعدة فى تحليل العملية الشعرية وتقويمها ، مهما قلنا بمحافظه الشاعر وتقليديته ، أو بتجديده وتحرره من ريقه القديم ، ذلك أن قدرات الشاعر لا ينبغي أن تتوقف عند دعوى استيعاب ذلك القديم ، بل يصبح من الضرورى له أن يزواج بين ما يفيد من تجارب أسلافه ، وتجارب معاصريه ، وتجاريه الخاصة ، وهنا تتدخل طبيعة خبرته ، وتبرز حساسيته فى بلورة هذه المزوجة ، كما تتدخل فى طبيعة الاختيار من هذا أو ذاك أيضاً .

ومن هنا يصبح الوقع الاجتماعى والفنى ضرورة أخرى لها الخطر نفسه والأهمية ذاتها ، كما تظن المزوجة بين القديم والجديد من الضرورات التى ينبغى على الشاعر أن يحرص عليها ، ويسعى إليها ويحققها ، وإن كان هذا لا ينفى أن يقع الشاعر فى حيرة من أمره بين النموذج الفنى المتوارث والتجديد ، ويصبح التعامل مع النموذج فى حاجة إلى أدوات كثيرة ، يظل من الضرورى له أن يستكملها ، حتى لا يتهم بخضوعه للنموذج ، أو الاقتصار على التحوير والتعديل فيه ، ذلك أن عليه أن يجتهد ، وأن يستغل كل قدراته الخاصة فى معالجة ما هو موروث أساساً وإخراجه فى شكل جديد ، لايهوم بفكرة استعباد التراث لصاحبه ، بقدر ما يصور ضرورة تأثير الماضى فى إثراء خبرة الحاضر .

إن النظر إلى هذه القضية من جانب واحد يرتبط بجزئية من جزئيات القصيدة ، أو بموضوع معين من الموضوعات الشعرية ، قد يغير النظرة إليها ، وربما ينفى أن تكون الثقافة عامل إخصاب قادراً على تعميق التجربة ، وليس طبيعياً أن تتحول الثقافة إلى عامل إفساد يعوق الشاعر عن الصدور عن تجربته ، أو حتى التوفيق بين انفعاله وثقافته ، إذ ينبغى ألا تقضى الثقافة على الانفعال ، وألا يتحول الشاعر - بناء على الرؤية التراثية - إلى مجرد محتذ يتلقف أسلوبه من القديم ويكتفى به ، فمن الضرورى أن يعبر عن حقيقة نفسه ، وألا يجعل الثقافة قيداً خارجياً يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، أو يؤدى بفته إلى ضرب من العقم غير المقبول .

وتبقى طبيعة الأخذ الجيد قائمة بشرط ألا تجنى على فن الشاعر ، أو تجور على إبداعه بل يجب أن تتحول إلى مادة يفيد منها فى إرساء الأسس الفنية التى ينطلق منها فى فنه ، وكما قلنا أن من الصعب أن يصدر الفن من فراغ ثقافى على الإطلاق ، نقول بأن الثقافة بهذا الشكل لابد أن تتحول إلى واقع ضرورى فى كل العصور ، وإن

ظلت الفروق قائمة بين الشعراء فى مدى إفادتهم منها على اختلاف مكانة كل منهم ، ولقد انتهى القرطاجنى إلى الفصل فى هذه القضية حين قال :

«إن من المعانى ما يوجد مرتسماً فى كل فكر ، ومتصوراً فى كل خاطر ، وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار فى وقت ما ، فيكون من استنباطه ، فالقسم الأول هى المعانى التى يقال أنها كثرت وشاعت ، والقسم الثانى ما يقال فيه أنه قل ، أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير ، والقسم الثالث هو المعنى الذى يقال أنه ندر وعدم نظيره ، فالقسم الأول مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد ، والكريم بالغمام ، وهذا القسم لاسرقة فيه ، ولا حجر فى أخذ معانيه ، لأن الناس فى وجدانها ثابتة مرتسخة فى خواطرم سواء ، ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ ، فإذا تساوى الشاعران فى ذلك فإنه يسمى بالاشتراك ، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم ، وإن قصر فيه عن تقدمه فذلك الانحطاط ، (١٠) .

ومن هنا لا يتنافى تشكيل الصورة الجمالية المميزة لدى الشاعر المبدع مع كونه شاعراً تراثياً ، يأخذ من الموروث فيضيف إليه من قدراته ؛ إذ يحسن أن تكون هذه هى القاعدة ، وماعداها قد يؤاخذ فيه الشاعر على طبيعة مسلكه ، أو تطرفه فى الأخذ ، خاصة إذا تحول الموقف لديه إلى مجرد سرقة فنية .

ومن هنا أيضاً راح حازم يتقدم بالمسألة خطوة أخرى ، حين عرض ما يمكن للشاعر أن يضيفه ، وكيف يمكنه معالجة ما هو موروث ، فجعل القسم الثانى محدداً بالمعانى التى قلت فى ذاتها ، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شىء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه ، ومن ذلك أن يقبله ، ويسلك به ضد ماسلك الأول ، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى ، فما وجد فيه من شرط هذه الشروط ، أو ماجرى مجراها فسائغة مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه ، وما ليس داخلاً تحت ذلك الشروط ، وما جرى مجراها ، مما يزيد فى المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضنة (١١) .

ومن هنا ينبغى أن نقف مرة أخرى على ما يمكن أن يسمى بالحس التراثى فى صور الشعراء ، مما يسهل إدخالهم فى مجال هذه الدائرة التراثية ، دون أن يعنى هذا الاستسلام الكامل للقديم ؛ إذ لابد أن تظل محاولات الإضافة والابتكار قائمة ، فليس

(١٠) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٩٢ .

(١١) نفسه ١٩٤ .

من الطبيعى فى حقل الإبداع الفنى أن يظل الشاعر جامداً حين يعيد التصوير ، بل يصبح عليه أن يستمر فى محاولاته التجديدية ، دون أن يحجر ذلك على إعجابه بالتراث ، وأخذ منه ، وهو أمر تنبه له القدماء حين استحسنا ما أسموه بالتضمين ، سواء الشعر أو الامثال أو غير ذلك من المأثورات التى زينوا بها أشعارهم فزادوها ثراء وغنى .

وهناك قسم آخر وقف عنده حازم بشكل خاص ، وهو ماسماه بالنادر من المعانى ، حيث لا يوجد له نظائر ، وهى المرتبة العليا فى الشعر من جهة استنباط المعانى ؛ لأن ذلك يدل على نفاذ خاطر الشاعر ، وتوقد فكره ، حيث استعبط معنى غريباً واستخرج من مكان الشعر سرّاً لطيفاً ، والمعانى التى بهذه الصفة تسمى «العقم» لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ، ولا يقتدح منها ما يجرى مجراها من المعانى ، فلذلك نحامها الشعراء ، وسلموها لأصحابها ، علماً منهم أن من تعرض لها مفتضح .

وعلى هذا النحو قسم حازم مراتب الشعراء على أساس ما يلмон به من المعانى ، وانتهى بها إلى صورة رباعية : اختراع واستحقاق وشركة وسرقة ، فالاختراع هو الغاية فى الاستحسان ، والاستحقاق تال له ، والشركة منها ما يساوى الآخر فيه الأول ، فهذا لا عيب فيه ، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول ، فهذا معيب ، والسرقة كلها معيبة ، وإن كان بعضها أشد قبحاً من بعض .

ومن خلال النظرة الموضوعية إلى الشاعر من هذا المنظور التراثى يتضح لنا موقفه المحدد ، حيث يؤثر أن يمت إلى التراث بصلات وثيقة ، دون أن يعد هذا الأمر مصادرة لموهبته التى تكمن وراء إبداعه ، بقدر ما تساعد على تعمق ماحوله ، وعلى الإخراج الفنى للتجارب النفسية التى يعيشها ، فحين تتحول الثقافة إلى ما يمكن أن يكون نظرية فى الفن يصدر عنها الشاعر تصبح فى غاية الأهمية ، لأنها تدخل عندئذ فى تكوين شخصية الشاعر ، وتغدو جزءاً من مقوماته الفكرية ، تساعد على أن يصور الكلى والجزئى انطلاقاً من مقوماته الفكرية قديماً وجديداً على السواء .

ومن هنا - أيضاً - يمكن أن ندخل الأصالة ضمن حوارنا حول عناصر الثقافة بأبعادها التراثية الحضارية بهذا الشكل ، فليس من المطلوب أن يأتى الشاعر بالمعنى الجديد الذى لم يسبق إليه على الإطلاق ، بل يطلب منه ما يعرف بالأصالة التى يمكن لنا استحسانها فى نتاجه ، خاصة حين يعمق إحساسه بالتراث والماضى ، مع الاحتفاظ لنفسه بطابع استقلالى واضح ، لا يتعارض مع هذا الإحساس بقدر ما يدعمه ، كل ما هنالك أنه يمنح صاحبه صفة التمايز التى تدل عليه وحده مبدعاً لهذا العمل أو ذاك .

وبهذا يصبح الفِصل فى قضية الأخذ والتأثر محدداً فى عدم فناء شخصية الشاعر حين يعود إلى التراث ، أو تحوله إلى نبت شيطانى لانستطيع الاهتداء إلى أصوله وأسسـه ، وإلا تحول الفن — آنذاك — إلى نوع من الزيف ، إذ لابد لضمان الأصالة من قواعد واضحة تستند إليها ، حتى تعد بمثابة دعائم ثابتة لما يصوره الشاعر فى فنه ، ولذلك وقف النقاد عند مسألة حسن الأخذ وأقروها ، إيماناً منهم بخطر تلك الأصالة الفنية ، بل بضرورتها ، فعند الحاتمى نجد هذا الباب (باب إحسان الأخذ) ، وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظاً أو جمعاهما ، وكأن الأخذ منهما قد أحسن العبارة عنه ، واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألف مسلماً ، كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ، ونقله من موضوع إلى آخر (١٢) .

وكانما أقر الناقد مانحن بصدد تأكيده فى هذا الحوار من أن التراث ضرورة فنية للشعراء ، ومن هنا يصبح للشاعر — لاعليه — ما أخذه من المصادر التراثية ، مع الاحتفاظ له بحقه فى الإضافة والابتكار ، بل مطالبته بذلك ، ومن هنا يبرز دور العدد الهائل من الشعراء القدامى الذى أثروا فى فن الشاعر ، ومنحوه من أصالة القديم ما إذا اتسق مع التجربة خلق نوعاً من الإبداع الشعرى الجيد والمتميز .

ويمتد الإلحاح النقدى على ضرورة التراث للمبدع حتى يحاول بعض النقاد أن يخضع له قدامى الشعراء منذ الجاهلية ، وكأن المعرفة بالشعر لا يغنى عنها شئ حتى فى أقدم العصور الأدبية ، فقد حفظ النابغة وغيره كثيراً من أشعار سابقيهم ، وتوجت شأريتهم بهذه المعرفة ، مما هيا لهم مكانة بارزة بين الشعراء اعتدوا بها ، واعترفوا بمصادرهما .

وهكذا ضرب الفكر التراثى بأبعاده الجاهلية ، وانتهى إلى العصر الحديث حيث نادى به بعض النقاد الغربيين مؤكداً ضرورته على نحو مما ذهب إليه قول إليوت : «إن أى شاعر أو أى فنان لا يمكن أن يدعى معنى لنفسه ، إذ لابد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعانى الشعراء الأقدمين ، ولعل أهم عناصر الجمال الأدبى مقارنة فن المحدثين من الشعراء بفن أسلافهم ، ولابد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين ، وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ما ينقله ، وإلا كان مقلداً سخيفاً ، كما أن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسى للفن ، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة ، وهى أن الفن لا يتغير ، ولكن

مادة الفن هي التي لا يمكن أن تبقى كما هي، (١٣) .

وعلى هذا يصبح من البدهي الذي لا يحتاج إلى جدل طويل أن التراث ضرورة كبرى بارزة من ضرورات فن الشاعر في العصور الأدبية المختلفة ، وبخاصة في العصور التي تلت العصر الجاهلي ، والتي يكشف التحليل الفني لقصائد شعرائها كيف عرضت عليهم بل كيف عرضوا على أنفسهم نصوص التراث الشعري مدونة ومشروحة ، مما فتح أمامهم باب الاختيار لما يتأثرون به وهو ما أسهم في تقدمهم بالفن الشعري في شكله ومحتواه استناداً إلى هذا التراث في المقام الأول .

ولاشك أن الذوق النقدي المحافظ في العصر العباسي - بصفة خاصة - قد شجع على العودة إلى التراث ، كما شجع الدعوة إلى مراجعته ، ورأى أهمية التزام الشعراء به ، وقد ساعد هذا الذوق نفسه على أن ترجح كفة الباحثي المحافظ كفة ابن الرومي المجدد ، وأن يقف في صفه علماء اللغة وكثير من شعراء العصر .

ومن هنا تنتهي بعموم الرؤية النقدية إلى أن القديم يواكب الجديد دائماً ، وهما يسيران معاً في توازن دقيق ، ويصبح جزءاً من مهمة الشاعر إبراز طبيعة موقفه التراثي، وطريقة المعالجة الموضوعية الجديدة في فنه ، وعليه - عندئذ - أن يختار وينتقى ويصطفى من هذا التراث الضخم الذي انتهى إليه حتى مع أبناء عصره ، ذلك أن آثار ما اختاره لابد أن تتضح في إبداعه الخاص ، حين يتعهد ما أخذه بطريقته الخاصة ، وعندئذ يجمع بين أصالة المنبع بفروعه المختلفة ، والاحتفاظ لشعره في الوقت نفسه بطابعه الفردي، وهو طابع يمثل الجانب الذاتي، أو الابتكاري في الفن الشعري ، وكأن الشاعر لا يعد شعره بداية لتاريخ الجماعة التي ينتمي إليها، وإنما يعد عمله حلقة في إعادة الموروث نموذجاً يحتذيه ، ويضيف إليه، ويبتكر على أساس منه .

والمهم في تفسير قضية التقليد أو المحافظة في العصور الأدبية أن العصر لابد أن يقبل هذا الأمر وأن يشجع عليه ، وهو موقف تنبه له بعض النقاد القدماء - أيضاً - حين صوروا طبيعة الحركة الأدبية ، ومايموج فيها من تيارات بين القديم والجديد من وجهة نظرهم فقالوا « وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، (١٤) .

وإن كان الموقف لا ينتهي - في كل الأحوال - بهذه البساطة عند حد التزيين أو الزخرفة بل يتجاوزها إلى جوهر التجربة التي حرص الشعراء على تصوير

طبيعتها، واستلهاماً لواقعها النفسى والاجتماعى الذى يكشف أيضاً عن طبائع العصر الجديد، ذلك أن الاتجاه السلفى لايعنى أبداً الانعزال عن الحياة الجديدة إلا إذا فشل الشاعر فى الجمع بين ذلك الاتجاه السلفى والاتجاه التجديدى؛ إذ يصبح عليه عندئذ أن يكثر من إضافاته الخاصة حتى يسهل للتراث السير فى تزاوج متناسق مع العصر وتيارات الحضارة التى يتفاعل معها.

وعلى هذا ينتفى مايرر تلك الضجة الكبرى التى قامت حول أبى تمام والبحترى بصفة خاصة، وهو موقف عرض له الدكتور مندور فى قوله: «وأما شعر كشر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد، فمن البين أن العلاقة فيه واهية، وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه» (١٥).

ومن هنا تنتهى النظرة الموضوعية عنده إلى أن المحنة لم تأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة، ولا من الأخذ من الموضوعات نفسها التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد، وإنما أتهم من تقيدهم بالتفاصيل (١٦).

ولكنهم حتى فى تقيدهم بالتفاصيل - إذا سلمنا بصحة هذا القول - لم يعجزوا عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان، إذ لا شك أنهم أقادوا من معرفتهم بما انتهى إليه القدماء، دون أن يلغى هذا من شخصياتهم شيئاً، فلقد تحدد موقفهم من ذلك القديم، وأتوا معه بالجديد الذى يعتمد عليه، ويجعله نقطة البدء الأولى يبنى على أساسها ويسجل عليها بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية وحيوية الحركة الأدبية.

وهكذا وقف النقد العربى القديم واعياً إزاء المواقف المختلفة التى اتخذها الشعراء من الموروث، والتى أدت إلى مفارقات واضحة فى تعاملهم معه، وسجل للشعراء طبيعتهم، وقوم أعمالهم حسب قريها أو بعدها عن الأصالة المكتسبة من دقة الاتصال بهذا الموروث، ومن هنا كان القدماء بمنجاة من ذلك الخلط بين أسلوب من استعبدتهم التراث، وأسلوب من أحسوا ملكية هذا التراث، وكانت لهم قدراتهم الخاصة على

(١٤) العدد ٩٢/١.

(١٥) النقد المنهجي عند العرب ٣٦٣.

(١٦) نفسه ٣٧٠.

التعامل معه بذكاء ووعى وحساسية تحكمها لديهم دائرة الإبداع .

وعلى أية حال فإن كثيراً من شعراء العربية آثروا احتذاء النماذج الفنية الناضجة دون أن يصادر هذا الأمر قدراتهم الابتكارية الخاصة التى ظهرت - أكثر ما ظهرت - فى التصوير ، بل امتدت النزعة الابتكارية إلى التجديد فى شكل القصيدة ، إذ وجدت من دوافع التجديد ما يساعدها على ذلك ، وقبل هذا كله لا يخفى ما أضافوه إلى مضمونها مواكبة منهم لروح العصر ، واستجابة لواقعه مع الإيمان الدائم بهيمنة التراث على دروب الفن المختلفة ، وهو ما تكشفه دراسة الشق الثانى فى حقل الإبداع الشعرى ، الذى يحسن تحليله تحت ظل الضرورة الثانية للشاعر ، والتى يكشفها تفاعله مع واقعه ومعاشته لهموم عصره .

## (ب) الواقع والحس الحضارى

## (١)

فإذا ما انتهينا إلى التسليم بحتمية موقف التراث كضرورة فنية ، فإن الواقع الحضارى هنا يصبح محور الجدل والمناقشة من حيث أهميته ، وإمكان اعتباره أيضاً ضرورة أخرى توازى الأولى ، وتتفاعل معها ، أو تنميتها وتضيف إليها .

ذلك أن مادة الخبرة الجمالية كما يقول جون ديوى «بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها» (١٧) .

وعلى ذلك تبدو مسألة صدور الأدب عاكساً لواقع اجتماعى معين بالمعنى الحضارى فى غير حاجة إلى مناقشة طويلة ، إذ يصح اعتبارها مسلمة من المسلمات النقدية ، ذلك أنه على المستوى السهل البسيط يصعب تصور الأدب بمعزل عن الهيئة الاجتماعية ، فهو يبدو مكملاً لها - بالضرورة - وربما كان صورة رامية إليها ومؤشراً من مؤشرات الصدق فى التفاعل معها .

وهو أمر يزداد وضوحاً من خلال النظرة النقدية حين تجنح إلى تحليل قصائد الشعر العربى ، تلك التى عكست الواقع الاجتماعى فى تفاعله مع بقية العناصر الأدبية ، وسجلت كثيراً من جوانب الحياة بأبعادها السياسية ، والحربية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، حتى ليصح الأخذ بها حين تفصح عن نفسها كوثائق للتاريخ .

إن ماذهب إليه أوستن وارين ورينيه وليك (١٨) من أن الأدب يجب أن يكون أميناً لطبيعته ، يجعلنا ننظر إلى هذه الطبيعة من كل جوانبها ، إذ لا بد لها من صلة وثيقة بالواقع الاجتماعى المحيط بالشاعر ، مما يذكرنا بعكس ماذهب إليه إليوت من إمكانية هروب الأديب من شخصه أو من واقعه .

(١٧) الفن خبرة - ص ٥٤٧ .

(١٨) نظرية الأدب ترجمة محى الدين صبحى وحسام الدين الخطيب .

صحيح أننا نعيش أمام القصيدة كفن شعري له مقوماته الجمالية ، ولكن هذه الوقفة لا تحول - أبداً - دون النظر في القصيدة كتجربة شخصية ، ترتبط في كثير من جوانبها بالمجتمع ، وتحكى ظروفه الحضارية ، ولا يمكن أن تصدر من فراغ ، ذلك أن القول بأن الفن لذاته بشكل مطلق قد ينتهي بنا إلى إمكانية الانقطاع عن دراسة التاريخ السياسى والحضارى لمجتمع ما ، أما إذا ما اعترفنا بقدرة الأدب على رصد وقائع التاريخ وتوثيقه ، فمن الممكن حينئذ أن نتصور مجموعة القضايا الاجتماعية الكبرى التى يعالجها ، بالإضافة إلى ما يحاول الشاعر إبرازه وتصويره فى القصيدة من طبائع حياته الخاصة بأبعادها المختلفة .

ولاشك أن التوقف عند ارتباط الشاعر بالحس الاجتماعى والحضارى يعدل أيضاً من طبيعة النظرة إلى الشعر العربى فى قضية الإبداع حيث يصبح طبيعياً أن يتجه إلى الصنعة ليكسب بجمالها إعجاب النقاد ، فى الوقت الذى يجمع فيه كماً من وقائع الحياة الاجتماعية بصورها المختلفة والمتنوعة .

فمن حق الشاعر - إذاً - أن يطلب الصنعة ، وأن يولع بها كيفما شاء ، وبمجرد العودة إلى شريحة تاريخية فى أدبنا القديم نجد الباحثرى - عند بعض النقاد - أملح الناس صنعة ، وأحسن مذهباً فى الكلام ، يسلك فيها دماثة وسهولة ، ومع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة (١٩) .

هنا نجد العصر يدلى بشهادته للصنعة لاعليها ، إذ يأخذ من الصنعة الشعرية مثل ما أخذ الباحثرى ، بل تجاوزه فى نظر النقاد فحكم عليه وله بالتكلف والإجادة فى أن واحد .

ولاشك أن مذهب الشاعرين [الباحثرى وأبى تمام] - كنموذج لما يمكن تصويره فى أكثر من عصر من عصور الأدب - إنما يصدر عن روح العصر ، مما يجعل من الصعب إغفال أى عنصر يدخل ضمن مقومات القصيدة عند أى منهما ، سواء تعلق هذا العنصر بالعصر ، أو بالتراث ، أو بذات المبدع .

وهكذا تظل ظاهرة الارتباط بالحضارة ، وحتمية الإمام بكل ظروف العصر متسقة مع ابتكار الشاعر ، ومهيئة لإظهار قدراته الخاصة ، ولذا يظل غريباً موقف بعض النقاد ممن اشتد حذرهم من التعرض الواضح الصريح لظاهرة الابتكار ، الأمر الذى نجد له صدى عند ابن رشيق ، وكأنه كان يدرك خطر تعريف الابتكار على الشعراء ، فيحاول أن يخفف من حدته حين يستعمل مصطلح «التوليد» ، ويعرفه بحذر

حين ينفي عنه فكرة الاختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ويرفض أيضاً أن يقال له سرقة .

إذ لاشك أن هذا الحذر من جانب النقاد قد حد من حركة بعض الشعراء في دائرة التجديد ، فاكثفوا - في أحياناً كثيرة - بوضع الحضارى مكان البدوى في قصائدهم ، واستمرت لديهم فكرة التقليد مسيطرة على فكر كثير منهم ، وإن ظلت مستترة عند البعض ، ولو أنهم جددوا حقاً - كما يقول المرحوم الأستاذ طه إبراهيم ، لانصرفوا عن الديباجة جملة : حضريها وبدويها ، ولفطنوا إلى أنها أصل من أصول الشعر لا يمكن قطعه ، وليست جزءاً من جوهر الكلام ، وكأن لهم في ذلك مثلاً يحتذونه ، فليست للثناء ديباجة وهو من أهم أغراض الشعر العربى ، فماذا عليهم إذا كان المديح كذلك ؟ - لو أنهم فعلوا ذلك لجددوا حقاً فى شيء من نهج الشعر، (٢٠) .

ويصح الرد على هذا التساؤل إذا سجلنا أن الممدوح قد أصبح طرفاً إيجابياً مؤثراً- بالقطع - فى العملية الشعرية - وليس كذلك المثنى ومن هنا كثرت الضوابط، وتعددت صور الجدل والحوار حول قصيدة المدح بالذات ، وأحس الشاعر الضغوط من حوله من أكثر من جهة ، سواء فيما يتعلق بطبيعة ثقافته وسيطرة مصادرها التراثية عليه ، أو سيادة التيار السلفى وانتشاره فى العصر ، بصورة عامة أو رغبة الممدوح الذى كثيراً ما أبدى رأيه فى القصيدة ، أو رغبة الناقد الذى يتلقى عمله ، ليقومه ، وهو قادر على التأثير فى انتشاره أو إيقافه عن ذلك الانتشار .

ظروف كثيرة - إذا - أحاطت بالشاعر ، جعلته حريصاً فى معالجة الصياغة الجمالية لمنهج القصيدة ، وخاصة قصيدة المدح ، إذ اقتصر على ماتحدث عنه الناقد القديم على أنه استبدال ديباجة بأخرى ، فليرحل الشاعر راجلاً إلى الممدوح وهو أمر لا يعد جليل الخطر ، وكثير من الشعراء لم يرتضوا لأنفسهم هذا التبديل فى نهج الشعر، فظلوا كأنما يعيشون فى البادية يهتدون بمذهب الأسلاف فحسب .

على أن تلك الفئة من الشعراء لم تكن لتمثل الشعر العربى كله ، حيث حقق منهم ما رآه المرحوم الأستاذ طه إبراهيم مفقوداً فى الحياة الأدبية ، وجاء تحقيقه لديهم من ناحيتين :

الأولى : أن بعضهم أخذ من القديم ، ولم يقف مكتوف الأيدى أمامه ، بل راح يقدسه ، ولكنه - مع هذا التقديس - كان يختار منه ، ولهذا الاختيار أسسه المرعية ، بناء على مواقف ذاتية واجتماعية تبرز واضحة عندهم .

الثانية : أن بعضهم يصح أن نصفه بأنه محافظ مجدد ، ولم تكن عناصر التجديد والإضافة من الندرة ولا الاستحالة ، إذ انتشرت في كثير من القصائد ، وهي لا تكاد تنطبق على الممدوح مثلاً في مجال المدح ، ومن هنا ينتفي الاتهام بالتعميم والإطلاق ، فلا ينسحب على الفن الشعري كله في هذا المجال ، ومع هذا ظهرت عند بعض الشعراء ، حقول خاصة للابتكار اكتملت صورتها في المحاولات المختلفة للتجديد في الشكل الفني للقصيدة العربية ، أو حتى في طبيعة الصياغة الجمالية لصورها الجزئية .

ولقد وعى الناقد القديم نفسه أن مجال المعاني قد ضاق أمام الشاعر المحدث ، وأصبح بصدد وضع قوانين خاصة للسرقة ، فجاء القانون عند ابن طباطبا مشابهاً لقوانين غيره من نقاد القرن الثالث الهجري ، إذ رأى أن الشاعر إذا تناول المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه (٢١) .

ولم يقف عند هذا الحد ، بقدر ما شغل نفسه بتفاصيل الأخذ ، كما صنع غيره من النقاد أيضاً ، إذ رأى أن يستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناوله منه ، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء ... إلخ ، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي لا يحتاج إليها ، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن .

وعلى الرغم من إيمان ابن طباطبا بأن المجال قد ضاق أمام الشاعر لكي يجدد ويضيف ، زاد هو نفسه من ضيق هذا الأمر ، حين حاول تحديد سبل الأخذ ، وتقنينها ، ليحصر الشاعر في دائرتها ، وهو أمر يمكن تقبله من قبيل الإرشاد والتوجيه لدى بعض النقاد ، ولكنه حين يتعلق بالتفاصيل بهذا الشكل ، بالإضافة إلى تقديرنا لمكانة الناقد في العصر ، وخضوع الشاعر - غالباً - لأحكامه ، فإن خطر هذه التفاصيل يبدو - أيضاً - في زيادة التضيق على الشاعر ، مما يحدد أمامه مجال الابتكار وساحة التجديد والتطوير ، ومع هذا بقيت - ثمة - جهود خلاقة لبعض الشعراء ، شهد لهم بها التاريخ الأدبي ، وحوار النقاد من مثل موقف أبي تمام ، ومن سار على نهجه من الشعراء الذين زواجوا مزوجة هادئة بين التراث بكل خصائصه ،

والواقع الحضارى بكل أبعاده التجديدية .

وما ينطبق على أبى تمام فى هذا المجال إنما ينطبق على غيره من الشعراء الذين أثروا عدم الانقطاع عن الماضى ، مع الاستجابة الواعية لظروف العصر ، حيث أصبح الشاعر منهم مجدداً مبتكراً ، وتراثياً محافظاً فى آن واحد ، فلقد أتاح منهج القصيدة الموروثة الفرصة لهؤلاء للتمسك بأهداب التراث ، واستمرار احترامهم له ، وحرصهم عليه وإفادتهم منه ، وبقي أمام كل شاعر بعد ذلك مجال الإبداع واسعاً فى التعامل مع الصورة ، وغيرها من أساليب المعالجة الفنية التى يمكن للشاعر من خلالها أن يبرز ذاته فى صورة تلك المعالم البارزة التى تنسم بها مدرسته بعامة ، أو فنه فى إطار تلك المدرسة أو خروجاً عليها بصفة خاصة .

وعلى هذا حرص الشعراء على عدم الخروج على الروح العام للشعر العربى إلا بقدر تلك الإضافات الفردية التى تتعلق فنياً بشخصية كل شاعر على حدة .

وبذا يتحدد الموقف العام للقصيدة العربية من حيث موقعها الموضوعى بين الواقع التراثى القديم ، والواقع الحضارى المستحدث ، فهى - فى النهاية - نتاج طبيعى لهذين الواقعيين ، الأمر الذى تبرز معالمه من خلال تفهم ضرورات الحياة البدوية ، وهناك أيضاً حياة جديدة تختلف باختلاف العصور الأدبية ، لتضيف إليها مقومات أخرى ، يحتاجها العصر ، وتصدر باسمه ، وتتخذ منه شاهداً أصيلاً عليها ، الأمر الذى يترك أثره بارزاً فى شكل القصيدة وأساليب المعالجة الفنية لها .

## (٢)

ولا ينتهى تصور الواقع الحضارى عند مدلوله المادى فى تاريخ الأمة ، بل يتسع ليشمل كل أنماط الفكر السائد فيها ، ويستوعب المجالات الإبداعية المختلفة بما فيها من تجسيد لآمال الأمة ، وطموحات أبنائها عبر حقبة بعينها من حقب التاريخ .

وإذا كان التراث - كما رأينا آنفاً - بمثابة ذاكرة الأمة ، وهو رمز ضرورى يضمن لها تواصلها مع ماضيها مما يكسيها قدراً وافياً من الأصالة ، فإن التقاء الفكر والوجدان فى بوتقة الفن يطرح قضايا المعاصرة بما تحمله من دلالات مهمة على طبيعة المجتمع ، وقياس نمط الحياة فى الفترة التى يستعرضها الفن ويعيش الفنان غمارها .

ويبدو أن الشاعر العربي قد فرض على نفسه الانطلاق من منطق الالتزام في الفن ، ولم ينتظر حتى يفرضه عليه المجتمع ، فقد يدين بكم هائل من الولاء للتراث ، مما ينعكس في معالجته الفنية للقصيدة ، ولكنه لا يتهاون - غالباً - في إخراج القصيدة عند حدود عصره ، بل يستغل محتواها ليعكس من خلاله قضايا ومشكلاته ، سالبها وموجبها على ان سواء ، كما يجعل من القصيدة - على الأقل - مجالاً رحباً يعكس موقفه منه من خلال تجربته في حدود أبعادها العامة والخاصة معاً .

فإذا عدنا ثانية إلى تصور إليوت حول ما أسماه بالتقاليد أو المورثوث ، والموهبة الفردية دخلت العناصر الحضارية ، وبرز دورها في دعم تلك الموهبة وصقلها ، وإكسابها ملامح جديدة يستوعبها الفن الشعري ليصدر باسم صاحبه وباسم العصر معاً ، ولذا يصح - في كثير من الأحيان - أن نعتمد على الشعر باعتباره وثيقة تاريخية أمينة لعصره ، ليس فقط في مجال السياسة أو الحروب على نحو ماتعج به حماسات الشعر العربي ، ولكنه يعد أيضاً وثيقة في علم الاجتماع وكشف جوهر علاقات البشر ، وتفاعلها مع تيارات الحضارة المختلفة مما يضمن لها الاستمرارية والبقاء .

من هنا بدأ الحس الواقعي يفرض نفسه على الشاعر ، باعتباره ابناً شرعياً لمجتمعه بكل ظروفه ، وهو ثمرة طبيعية أفرزتها ، وأصقلها بنيانه الفكري . ومن لدن الشاعر الجاهلي بدأت ملامح القبيلة تبرز كصورة من صور الالتزام بالواقع في تلك الحدود الضيقة ، وإذا الشاعر يعد لساناً قبلياً لقومه ، وإذا الشعر لا يقل خطراً وأهمية لديها عن الفروسية فكلاهما يضمن لها حياتها ، ويحفظ عليها حصن قوتها ، وكلاهما يتبنى قضاياها من منطق الالتزام الذي يبرز في تصور أبنائها استناداً إلى فهم لخطر « جرح اللسان » الذي لا يقل تأثيراً عن « جرح اليد » على حد تعبير امرئ القيس في ساحة الشعر الجاهلي .

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر الجاهلي أن يعكس موقفين حضاريين متناقضين : أحدهما أخذت به معظم القبائل في حياتها المادية ، وتجسد في شريعة الغزو التي بلورتها أيام العرب وحروبهم الدامية ، والآخر كان صوتاً ينادى بالسلام ، وإيقاف نزيف الدماء التي هددت بقاء القبائل ، كما فنيت الأمم البائدة ، فمثل تلك المواقف المتناقضة لاتصدر إلا عن موقف حضاري محكوم بواقع معين لم يبعد فيه الشاعر عن حياة مجتمعه ، ولم يرض لنفسه أن يتفوق في برجه العاجي ليصوغ قصيدته من وحي الخيال المطلق حين يفارق الواقع ، بل تحمل القصيدة ماتحملة من قيم ذلك المجتمع ، وتعكس ماتعكسه من معالم حضارته أيّاً كان مستوى تلك الحضارة .

وكما رأينا فى قضية التراث من ذلك الاستنكار لأن يكون له الدور الوحيد فى بناء الفن ، وإلا حكم عليه بالقدرة على الاستعباد والسيطرة ، وهو مالا يطلب فى الأعمال الفنية الجيدة ، فإن هذا الاستنكار قد امتد مع تحول القصيدة العربية فى كل عصور الأدب ، لتحمل بين صورها قيم العصر ومعاييره ، وتحاول أن توفق بين التراث والانتماء إليه من خلال شكلها ومنهج صياغتها ، وتترك مجال التجديد مفتوحاً أمام الشعراء فى سياقات الشكل والمحتوى على السواء لطرح معالم الواقع الجديد بكل أبعاده .

وهنا يصبح فى غير حاجة إلى مناقشة أو حتى إعادة عرض ما حدث من تكثيف القصيدة العربية من واقع قيم المعاصرة منذ بداية نشر الدعوة الإسلامية ، وظهور مدرستى مكة والمدينة ، ثم تعدد المدارس الفنية المتخصصة ، تلك التى عكست حضارة الأمويين بكل أبعادها فى شعر السياسة ، وشعر المدح حين اختلط بها ، والتقت فيه الدائرة الإسلامية بدائرة الفضيلة الموروثة عن الجاهلية فى جوانبها الإيجابية بدائرة السياسة التى فرضها العصر ، وتطلبتها وقائع الحياة فيه ، وشعر النقائض الذى وجدت فيه الدولة مجالاً خصباً لاستقطاب شباب العصر ، وامتصاص طاقاتهم ، حتى تصرفهم عن المشاركات السياسية أو الانتماء إلى الأحزاب المناوئة للخلافة ، وشعر الغزل البدوى الذى ظل امتداداً طيباً لغزل متيمى الجاهلية التى عجت بها المدن الحجازية ، وشعر الغزل الحجازى الذى عكس واقع الثراء والترف المادى فى مدن الحجاز بصورة أمينة وواعية ، بدت فيها القصيدة قادرة على استيعاب ذلك الحس الحضارى - بكل صورته ومشكلاته - بشكل دقيق .

وما يقال فى فترات النشأة والنضج الفنى ومرحلة الإحياء الأموية يقال أيضاً فى مرحلة التجديد وزحام المصراعات العباسية ، تلك التى لم يعجز فيها الشعر عن استيعاب كل التيارات المتناقضة فى الحضارة العباسية ، فمنذ سجل شعراء العصر ملامح التيار السياسى الذى تجسد فى الشعبوية المذهبية والاجتماعية اتسع المجال لتعرض كل أوجه للحياة العربية فى حالة مزجها وتفاعلها سلباً وإيجاباً ، أخذاً وعطاء ، مع الحضارات الأخرى والتطرف فى اللهو والمجون والعريضة وأنماط الزندقة ، فى الوقت نفسه ، الذى استطاعت فيه أن تستوعب التيار الدينى وتبدأ فى عرضه كفلسفة حياة ، وأصل مبكر من أصول التصوف فى شعر الزهد فى ذلك المجتمع ، هنا جمعت القصيدة كل أنماط الصراع التى شهدتها العصر وشاعت فى بيئاته الثقافية الكبرى .

وليس غريباً بعد هذا أن يمتد تطور الشعر ليواكب تطور الحياة الاجتماعية ،

فيعكسها بصدق وحرص في عصر الدول والإمارات ، وفي فترة ما أصاب الدولة العباسية من انقسام سياسي حولها إلى دويلات انتشرت شرقاً وغرباً ، ثم ليستوعب قيم الحضارة المتخلفة ، وينتسكس من انتكاستها في عصر الأتراك والمماليك ، ليعود إلى سيرته الأولى بعد هذا عند مدرسة الإحياء في العصر الحديث ، لتستلهم بوعى كامل وفيهم دقيق كل ضرورات الحياة الأدبية بما فيها من استكمال المزاجية المتفاعلة بين القديم والجديد ، حيث يلتقى الماضى بالحاضر ، لتستمر عجلة التاريخ بلا توقف ، حتى لا ينسلخ الشاعر عن واقعه من ناحية ، أو يفقد ذاكرته التاريخية من ناحية أخرى .

فإذا كانت هذه حقيقة يرصدها فن الشعر على مدار عصور الأدب المختلفة ، فإن الموقف النقدي لدى القدماء لم ينته إلى إغفال أو تجاهل تلك الواقعية حتى في أبسط صورها المادية البسيطة ، فما كان لشاعر أن يتبنى قضايا مجتمعه إلا من خلال إحساسه أن لهذا التبنى وظيفة ، وله دوافعه الضرورية التي من خلالها يتسق مع ذلك المجتمع ، وكأن الاعتراف بواقعية الفن يتضمن اعترافاً مؤكداً بضرورة الانتماء ، ورضى الشاعر من نفسه كلبنة في بنية المجتمع ، يصعب عليها أن تعيش في معزل عنه ، أو فراغ منه .

ولو حدث أن تصورنا أن هذا الالتزام قد فرض قهراً على بعض الشعراء بعيداً عن مطلب المجتمع الذى يتعاملون معه لانتقض القول من خلال كثير من تلك الحركات الانفصالية المتمردة التى آثرت إعلان العداء للمجتمع ، ورفعت في وجهه ألوية العصيان ، رافضة له ، متمردة عليه ، ولفظت نفسها منه مراراً ، ومع رفضها للمجتمع ظهر رفضها لفنه التقليدى على نحو ما حدث لدى شعراء العصر الجاهلى ذاته من خلال طائفة الصعاليك ، وكذا كان فريق من شعراء الشعوبية في العصر العباسى ممن دفعتهم الانتماءات العصبية إلى معاداة الحضارة ، ورفض الواقع العربى لأنه عربى في معظم الأحيان ، فآثرو الحياة في إطار ماضيهم من خلال أجناسهم أو آثروا الاغتراب عن قيم الدين الإسلامى ، وحاول بعضهم التحلل منها مجاهرين برفضهم له وخروجهم على مبادئه ، ليسير الواحد منهم في حياته لاهياً ، ولتتسع أمامه مجالات اللهو لممارسة اللذة بلا حدود أو قيود اجتماعية .

صحيح أن أولئك الشعراء قد بدوا واقعيين في معرض تصوير فلسفة اللذة التى أصلوها لها ونشروا دعوتها ، ولكن واقعيتهم لم تزد شيئاً عن واقعية الشعراء من أبناء الاتجاهات الأخرى التى شهدتها المجتمع العربى عبر تلك الفترة المبكرة من تاريخه .

وعلى المستوى النقدي تظل دائرة الحوار التي استحدثها المولدون في المجتمع العباسي محاولة دقيقة لالتماس الواقعية بشكلها البسيط في فن الشعر في ذلك العصر ، فما كانت معركة القدماء والمحدثين إلا مجالاً خصباً لطرح الصورة حين يلتقي فيها القديم والجديد ، وتصطرع فيها القيم ، لتضم رصيذاً من الانتصارات للحضارة العربية في نهاية المطاف ، فكان الجمع بين تيارات الحياة الاجتماعية - على تناقضها - وكل التيارات الفكرية والثقافية بمثابة جمع كامل لضمير الأمة ، وإيقاظ لوجدانها ، وتأكيد للدور الحضاري المنوط بعالم الشعراء وفن الشعر ، وهو دور لا يقل خطراً وأهمية عن دور الإحياء في استعادة الماضي والارتكاز عليه ، والاعتراف به ، ويصبح ذلك الماضي في امتزاجه مع الحاضر قادراً على رصد الذكرى كجزء لا يتجزأ من صوت العصر وحياة ضميره .

## (٢) من مشكلات البيئة النقدية

( أ ) عمود الشعر واستدعاء التراث

( ب ) عمود الشعر ومنهج القصيدة

### ( أ ) عمود الشعر واستدعاء التراث

ويتلخص مفهوم «عمود الشعر» من منظور القدماء حول اعتباره موقفاً تراثياً محضاً ، راحوا من خلاله يضعون الشروط التي يجب أن يلتزمها الشاعر في فنه ، حتى يضمن رضى البيئة النقدية عنه ، وهى شروط أسرفت فى تشبثها بالقديم ، على نحو ماورد فيها من «شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومناسبة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية»<sup>(١)</sup> وهى قواعد تبدو مجملة ، تمت صياغتها فى شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كصناعة فنية تتوارثها الأجيال ، وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحوير والإضافة ، وفيها يظل التراث المحور الأول للفن ، ولكنهم أسرفوا فى تحديد مكانته وحكمه ، حتى أصبح التراث - حينذاك - بمثابة عقبة تحول دون إمكانات التحول والتغير والتطور الذى يمكن أن يصيب الشعر كفن حى ، لا يقل فى حيويته عن أى كائن يخضع لقوانين الحضارة بما فيها من اعتبارات الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر.

من هنا بدا غريباً لدى النقاد من أن يسرفوا فى فرض شروطهم على الشعراء ، وثمة فرق واضح بين إملاء الناقد لشروطه ، ورضى الشاعر تلقائياً عن مثل تلك الشروط دون أن تفرض عليه أو تملأ إملاء ، فمع أوائل النغم التراثى فى فن الشعر نجد حرجاً شديداً - كما رأينا - ينتاب امرأ القيس حين يقف على الديار باكياً ومستبكياً ، فلم يتورع من الإشارة إلى أنه فيها مجرد مقلد ، حيث يحيل صورته الطللية الباكية إلى ابن حزام الذى لم نعثر على شعره لنتبين جوهر التأثير به من عدمه ، ولكن يظل موقف امرئ القيس شاهداً أصيلاً على تلمس الشاعر القديم ذلك التوحد الذى

(١) مقدمة ديوان الحماسة للمرزوقى ص ٥ .

يربطه بأجيال عصره ، أو سابقيه ، مما يشي بأن ثمة قداسة مبكرة لماضى الفن ، واعتباراً خاصاً لدور التراث كضرورة فنية ، وضمان للأصالة .

على أن طبيعة التمرد سرعان ما تتكشف ، وتعلن عن نفسها ، خاصة حين يحس شعراء العصور المتأخرة ضغوط النقد من خلال تلك الشروط التي لا يتورع أن تسقط كبار شعراء العصر من دائرة الفحولة لمجرد تجاوزهم بعضها ، فإذا الشروط تتعدد ، وإذا مقاومة الشعراء تزداد ضدها وإذا نفورهم يزداد وضوحاً وبروزاً ، لا لكونها شروطاً نقدية ، ولكن لأنها تكاد تمزق أجنحة خيالهم المتألق ، وقد أراد الشعراء أن يطلقوا له العنان ليجول في آفاق بعيدة ، ويصول بتلقائية وعفوية لاحتجبتها الشروط ، ولا تكبح جماحها تلك القيود العاتية .

من هنا كانت ثورة شعراء الحركات التجديدية على ما عرف بعمود الشعر الذي تمثل في تلك المطالب الفنية ، ومن هنا - أيضاً - كان ضيق النقد بموقف الشعراء ، حتى أسقطوا منهم من تخلى عن شروطهم على نحو ما نجد في موقف ذى الرمة - على سبيل المثال - إذ تم إخراجهم من دائرة الفحولة التي يستحق الانتماء إليها لمجرد أنه يلتزم بمقاييس الإطالة والإيجاز في المقدمات المدحية على نحو ما تصوره النقد ، وبذا أثار الشاعر غضب ممدوحه عليه ، منذ طلب منه أن يثوب إلى ناقلته لينال منها العطاء جزاء ما أسهب به في تصويرها ووصفها بدلاً من الإطالة في مدح الخليفة (٢) .

على أن مثل هذا التصور من جانب الخليفة لم يكن ليقف عند حدود البلاط ، بل تجاوزها ، لينتشر في البيئة النقدية التي تحاملت على الشاعر ، وأسقطت حقه بين الفحول من أبناء جيله ، قياساً على ما ارتآه الخليفة في مجتمع عبودى شدته إلى قصره آلاف القيود ، ومثلها إلى التراث ، حتى بدا في الردة إليه قدر من جمود الفكر ، وعقم الخيال ، وتحت وطأة تلك الشروط ، وأسلوب الشاعر المبدع في الخضوع لها .

على أن مثل هذه الشروط وتلك القواعد لم تجد سبيلها إلى حياة أبدية لاتعرف الانقطاع ، وخاصة حين ظهرت مجموعة من كبار الشعراء ، حطمت قوانين الهجوم النقدى ، وتجاوزتها من خلال آفاق واسعة ، وثقافات متنوعة ، أخذوا أنفسهم بتحصيلها ، وإعادة صياغتها ، وإدخالها في البنية الفنية لأشعارهم ، وتجاوز أولئك الشعراء بيئات النقد وارتفعوا عليها ، وراحوا يصوغون لأنفسهم نظريات ، يديرون

(٢) كثرت هذه الشروط حين جاءت رهناً بتوصيف منهج القصيدة على النحو الذى أورده صاحب الوساطة ١٧ ، ١٨ وكذا فى الشعر والشعراء ٧٥-٧٦ ، والعمدة ٤٩/١ ، ٢٢/٢ وزهر الآداب ١٠١/١ وفى غير ذلك من المصادر المختلفة .

على أساسها فنهم ، من حيث وظيفته ، وماهيته ، وأدواته المتميزة .

ولعل رؤية تلك القضية من خلال فن شاعر عباسى مثل أبى تمام تسجل معلومة مهمة تجيب عن ذلك التساؤل النقدى الحائر حول نجاح حركة التجديد عند أبى تمام بالذات ، على الرغم من فشلها لدى كثيرين من سابقيه من الشعراء ، ولذا امتد تأثيره فى قمم الشعراء من بعده حتى تتلمذ عليه المتنبى وأبو العلاء فى القرنين الرابع والخامس .

ذلك أن الإجابة عن هذا التساؤل إنما ترد من خلال طبيعة التركيب العقلى لأبى تمام نفسه ، وكيف استطاع أن يفتح عالم النقد والفن معاً من خلال إلمامه الكامل بعناصر الثقافة العربية الموروثة ، على تعددها وتنوعها من ناحية ، ومعها معالم الثقافة التى اكتسبها من علوم العصر المبتكرة والوافدة المترجمة من ناحية أخرى ، وعلى هذا الأساس راح أبو تمام يتخطى ثقافة نقاد عصره ، ويتجاوز شروطهم ، ويصوغ لنفسه نظرية من خلال شعره ، الأمر الذى بدا جديداً فى واقع الحياة الفنية والنقدية ، فإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن أبى تمام لم يدفع - كما حدث لدى الكثيرين - إلى نظريته الجديدة فى الشعر بدوافع سياسية أو حضارية يتلمس من ورائها الانتصار لعصبية على حساب أخرى ، أو يتحمس لفكر على حساب فكر آخر ، ظهرت المكانة الحقيقية لحركته التى بدت خالصة لوجه الفن ، مبرأة من شوائب التعصب أو الانتماءات لأحزاب أو مذاهب معينة حركتها الأحقاد حول قضية العروبة والإسلام رغبة فى تقويضهما معاً .

لهذا كله بدا موقف أبى تمام مما سُمى «بعمود الشعر» موقفاً له أهميته الخاصة فى تاريخ النقد العربى ، لأنه يؤكد - بذلك - حقيقة مؤداها أن التراث مازال يطرح نفسه كضرورة فنية ملحة ، وإن كانت لا تنتهى إلى قداسة عمياء مطلقة ، بقدر ماتعرف وتعترف بالتحول والتجديد ، والتعديل ، والإضافة ، اتساقاً مع مقتضيات الحياة ، ومسايرة لطبيعة الثقافات الجديدة الوافدة .

وبقيت حقيقة التراث كضرورة أمراً لا يستحق طويل جدل ، طالما ارتبطت به طاقات إبداعية تسمح بتلك المرونة ، وتقبل إمكانات التطور على هذا النحو المتميز ، ولذلك لانكاد نلمح عند أبى تمام نية الخروج على روح القصيدة العربية ، بل - على العكس من ذلك - نراه يبدو من أشد الشعراء تمسكاً بشكلها التقليدى ، كل ما هنالك أنه انصرف عن ذلك القصور الذى سيطر على خيال القدماء ، مما جنى على تشكيل الصورة الفنية عندهم ، وصرفها عن التعرض للمعطيات المعنوية أو التجريدية ، لتكون

محوراً من محاور التصوير ، وإذا الشاعر يتجاوز هذا كله ، ويعترف بالمزاوجة بين دور الخيال ، وطبيعة الأخذ من التراث ، ويتلمس لقدراته الفنية أصولاً من التصوير ، على نحو ما سئل عن ماء الملام للذى صورته تشخيصاً فى قوله :

لأستقى ماء الملام فأتنى صب قد استعذبت ماء بكائى

فما كان منه إلا أن أجاب طالباً ريشة من «جناح الذل» مشيراً بذلك إلى إعجابه بالتصوير القرآنى للمجردات ، وداعياً إلى ضرورة إطلاق العنان للخيال ، لكى يأخذ من معطيات التصوير ما يستطيع طرحه فى سياق الصورة الفنية .

ومن هنا بدا عجز تلك الرؤية النقدية التى ألحت على المطالبة بالبساطة والوضوح أمام نظرية تطالب بعدم كبج جماح القدرات الخاصة ، إيماناً من أصحابها - وخاصة من مارس منهم الإبداع كأبى تمام - بأن للفن ضروراته الحضارية ، وهو مجال خصب لإبراز القدرات الابتكارية ، وكشف المواهب التى لا ينبغى للشروط أن تسيطر عليها ، أو تحد من انطلاقها بحال .

ودون كبير تحيز لأبى تمام ألا يمكن أن نزعِم أن موقفه النقدى قد تجاوز عصره فى شدة حرصه على التراث ، ووعيه بقيمته ، حتى إذا ترسب فى منطقة اللاوعى ونسيه المبدع ، كشفته المناسبة أو الحافز المثير الذى يساعده على الظهور فى لحظة خلق العمل الشعرى ؟

فإذا ما صحت تلك الرؤية لدى أبى تمام ، أفلا يصح بعدها أن نتلمس ذلك الحس التراثى الناضج الذى يحرص دائماً على معاودة النظر فى صور القدماء ، والتعامل من خلالها ، مزجاً بثقافة العصر ومعطياته الفكرية الجديدة ، فإذا كان التشبيه هو الأساس الواعى بفكرة القدماء حول قضية عمود الشعر ، فهلاً يصح للشاعر ويكون من حقه أن يندرج إلى مناطق بلاغية أكثر عمقاً كما يبدو فى درجات التشخيص والرمز ، بما يحتاجه كل منها من دلالات عقلية يستمر فيها محور الخيال شريكاً فى الفن ، ومن خلاله يزداد وينمو ويرقى ؟

ثم أليست هذه النظرية قريبة - وربما شديدة القرب - من حديث ت.س. إليوت حول مصادر الأصالة الفنية التى عقلاها بالموروثات والموهبة الفردية ؟ فإذا صح هذا التصور فى جملته أو بعض تفاصيله ، أفلا يحق الاعتداد - بعد ذلك - بموقف أبى تمام من صور التراث ومن صورته الجديدة ، ونظريته فى ماهية الشعر من خلال تفاعل العقل مع الشعور باعتبارها موقفاً مهماً فى تأصيل النظرة التراثية إلى الفن ، أو

— بمعنى أدق — يمكن الاعتماد عليه كشاهد إثبات فى تأكيد تلك الحقيقة التى نسعى إليها حول التراث ودوره كضرورة أساسية فى الفن ، لا يصح التناكر لها أو التقليل من شأنها ، وإلا فقدت الحياة الأدبية ركيزة مهمة ، وأساساً لا يمكن الاستغناء عنه من أسسها وأصولها التى تضمن للأعمال الفنية أصالتها وتناهى بها عن الزيف أو التسطيح والضعف ؟

### (ب) عمود الشعر ومنهج القصيدة

وإذا كانت القصيدة العربية قد حققت صورة من الاكتمال والنضج من حيث شكلها الفنى العام منذ عصر الجاهلية ، فإن قضية «عمود الشعر» أو «الصورة الشعرية» ظلت مطروحة على ألسنة الشعراء فى شكلها البسيط الذى ظل قابلاً للتحول والتطور حسب درجات الرقى العقلى لشعراء العصور التالية بما أتيح لهم من تنوع ثقافى ، وتعدد فى فروع الفكر أسهم فى إثراء عقولهم وأغنى ملكاتهم التصويرية .

وقد استطاع الشكل الفنى الناضج الذى وصلت إليه القصيدة أن يترك رصيذاً ضخماً فى نفوس شعراء العصور المختلفة ، حتى فرض نفسه على واقع الحركة الأدبية التى عدت السير على منهاجه ضرباً من الأصالة ، فأصبح بمثابة النموذج الذى لا بد أن يحتذى من قبل الشاعر المحدث .

وفى فترة من فترات تعقيد اللغة العربية ، ووضع أصول النحو ، وتدوين الأدب بدأ علماء العربية يستندون إلى شواهدهم من الشعر القديم وأهمل بعضهم تيار الحداثة فى عصره لقلة ثقتهم فى أصحابه من جيل المولدين الذين أصبحوا موضع اتهام لمجرد أنهم ليسوا قدماء من ناحية ، وبسبب من صلتهم الوثيقة بالأعاجم فى العصر وتسرب اللحن إلى ألسنتهم من ناحية أخرى .

من هنا بدأ الإحساس بقداسة القديم واعتباره النموذج الوحيد الذى ينبغى أن يتبع ، وكأنه لا بديل عنه لضمان الأصالة واكتمال الدقة فى بنية العمل الشعرى ، ومن هنا تبلورت الصورة النمطية للقصيدة العربية لتصبح معيناً يستمد منه الشعراء مع عصور الأدب المختلفة ، وإن ظل ملحوظاً فى البيئة النقدية عموماً أن النقاد اللغويين كانوا أشد حرصاً على تلك الصيغة القديمة ، وأخذت المسألة عندهم شكل تعصب مطلق للقديم ، لمجرد أنه قديم ، ورفض الحديث لمجرد صدوره عن الحداثة ، وهو

موقف جائر بالتأكيد ، فإذا سلمنا معهم بالخوف على اللغة من اللحن ، أو أخذ الصورة من مصادرها الأولى ، فما زالت هناك من كبار الشعراء قعم فنية تتبنى إحياء ذلك القديم على الرغم من انتمائهم إلى عالم الحداثة .

وعلى هذا النحو ترسبت في أذهان النقاد والجمهور من حولهم قداسة خاصة للقديم لا تكاد تقبل مناقشة ، ربما لأن هذا القديم كان يرضى ذوق الممدوحين الذين لا يمكن إغفال مكانتهم ودورهم في قضية التقى ، مما حدا ببعض النقاد إلى الغلوفى طرح رؤيته النقدية على نحو ماسطره ابن قتيبة حين حرم على الشاعر المحدث أن يبدأ قصيدته بمقدمة تخالف مآدرج عليه السلف في مقدمات مدائحهم ، ومن ثم انتشرت تلك المقولة الخطيرة التي كادت ترسخ في أذهان المبدعين من أبناء الجيل أن كل شيء قد قيل ، وتبث في روعهم أن المعاني قد استنفدها القدماء ، فلم يتركوا لهم منها شيئاً في عالم الفن الشعري ، وكأن المعاني كانت قصراً على القدماء دون أجيال الخلف .

وظل المحدثون يعيشون حالة من حالات الصراع بين قداسة ذلك القديم ، من واقع مارسخ في وجدانهم إزاء الأصول الثابتة فيه ، والمحاولات التجديدية التي حققت فشلاً ذريعاً وأصابها الاندحار والضمور والموت ، وحكم عليها بالفناء مع موت أصحابها ، مما يبدوله نظير في حركة أبي نواس ، وموقفه المتمرد من المقدمة الطللية ، وما آل إليه أمره من إعلان ثورته النظرية الجارفة ، تلك الثورة التي سرعان ما انتهت حين عجز عن بلورتها في مجال النموذج التطبيقي الذي يمكن أن يؤكد وجاهة دعوته ، أو يسجل قدرته على الصمود ، من أجل تحويلها إلى مدرسة فنية يسلك سبيلها جيل أو أجيال من الخلف ، ولكن أبا نواس - كما رأينا ذلك في موضعه - بدا مدفوعاً إلى ثورته بدوافع غير فنية ، مما دفعه - من حيث لا يدري - إلى الوقوع في المحذور الذي دعا إلى رفضه ، فصاغ بعضاً من مقدمات مدائحه على النهج التقليدي ، وخاصة في قصيدة المدح .

على أن حركة أبي نواس لم تكن الوحيدة في إطار التيار التجديدي في الشعر العربي إذ برزت بعدها حركة أخرى بدت أشد أصالة وأكثر عمقاً ، وقد توافرت لها تلك الأصالة وذلك العمق من صدورهما عن اقتناع خاص من قبل أصحابها الذين لم يحيدوا عنها ووجدوا أنفسهم في زحام أصولها الأولى من ناحية ، وبقيت لهم حقوق الإضافة والتعذيب وتحويلها إلى مدرسة فنية من ناحية ثانية ، وكان هؤلاء أكثر صدقاً في الجمع بين النظرية والتطبيق من خلال إلمامهم الذكي بظروف البيئة الثقافية

والمادية من ناحية ثالثة ، تلك هى مدرسة البديع العباسية التى تزعمها مسلم ابن الوليد، ثم اكتملت لها صورتها ، وتعددت أدواتها ، وفتحت نوافذ جديدة فى عالم النقد الأدبى ، وأثارت كثيراً من القضايا للمناقشة لأنها قامت على أصول فنية نأت بها عن مشكلات السياسة أو التعصب لجنس على حساب آخر ، كما كان الحال لدى أبى نواس .

وقد تبلورت القضايا النقدية التى نجمت عن تلك المدرسة وتفرعت عنها فى قضية أسماها النقاد قضية «اللفظ والمعنى» ، وكأنما جاءت رد فعل طبيعى لفكرة البديع، حين اتجه إلى التركيز على العناية باللفظ ، وهى قضية أثارت طويل جدل ، وكثير حوار حول أهمية اللفظ وتغلبه على المعنى ، وربما كانت تلك القضية أيضاً رد فعل لسيطرة معانى القدماء على أذهان المحدثين ، فحاولوا فتح باب آخر للاجتهاد ، ينقذهم من الدائرة التقليدية التى حوصروا فى إطارها ، وخرجوا من ضيق المعانى التى استنفدت - حسب بعض مفاهيم العصر - إلى رحابة المعالجة اللفظية التى أثرت عرض للقديم فى أثواب جديدة أبقت لأصحابها مزية معاودة العرض من ناحية ، كما جعلت المجال مفتوحاً لإظهار الفروق الفردية والقدرات الخاصة على الابتكار والإبداع من خلال المعالجة اللفظية والتصويرية من ناحية أخرى .

ثم ظهرت القضية الثانية التى شغلت كثيراً من نقاد العصر العباسى واحتلت جانباً ضخماً من مصنفاتهم النقدية حول السرقات الشعرية ، ومحاولة وضع حدود واضحة لتلك السرقات من خلال رؤية القديم على أيدي القدماء ، وحاولت المدارس النقدية تخفيف عبء الهجوم على المحدثين من خلال تقنين قضية السرقات ، ووضع حدود واضحة لها ، فأباحت أخذ المعنى وتحليله فى صورة جديدة تبدو قادرة على إلباسه ثوباً خاصاً يتسق مع عصره وصاحبه ، وينأى به عن دائرة الاتهام بالسرقة الشعرية ، ويبدو أن رد الفعل الطبيعى لمسألة السرقات تلك قد دفع الشعراء إلى مزيد من الاهتمام بتجويد اللفظ ، وتنقيح الصورة ودقة الصياغة ، مما دعم مدرسة البديع وفتح أمامها مجالات واسعة فى الإطار اللفظى ، وزاد من التأصيل لها وتطويرها ورعايتها بعد مسلم بن الوليد على يد أبى تمام فى المرحلة الثانية .

ولم يجد البديع عداءً ولاذواً فى نصوص المحدثين من الشعراء ، بل ارتضوه لأنفسهم مسلماً ، ولقنهم زينة وزخرفاً يلائم واقع العصر ، فهو صادر عنهم وفى الوقت نفسه لم يجد عداءً صريحاً من قبل أصحاب التراث الذين وجدوا فيه نمطاً من أنماط الإجابة الفنية ، ولذا سعوا إلى التأصيل له من خلال الحس التراثى الذى صدر عنه ، فالتمسوا له أصولاً واضحة فى الشعر القديم ، رصدوا خصائصها الفنية

من منطلق البساطة والوضوح ، وعدم التكلف فى استخدامه ، أو الإسراف فيه ، أو  
تعمد التعقيد والغموض من خلاله كصناعة فنية .

على أن الخصومة النقدية سرعان ما ظهرت بين الاتجاهين حين ظهرت  
مدارس نقدية بلورت نظرياتها ، وأصلت لكل اتجاه مقارناً بالآخر ، وعرفت بأنها  
خصومة نقدية أدارت الحوار تحليلاً حول بديع أبى تمام ، وما أضافه إلى بديع أستاذه  
مسلم بن الوليد مع مقارنة بديع الأستاذ وتلميذه بالبديع التقليدى الذى رصده  
الأسلاف (٣) ، وظهر فى الطرف الآخر من الخصومة موقف النقد من تقليدية  
البحثرى التى وضعت فى كفة ميزان توازى تجديد أبى تمام (٤) .

وكان نتيجة تلك الخصومة أن كثر تداول مصطلح عمود الشعر عند الآمدى  
ليصور من خلاله مفهومه لمذهب البحثرى سيراً على نهج العرب القدماء وحرصاً  
على أسلوبهم الفنى فى الصياغة الجمالية والتصوير الشعرى ، ولم يضع الآمدى لعمود  
الشعر تعريفاً واضحاً أو محدداً ، ولكنه اكتفى بالتقاطه من خلال مفاهيم بيئة اللغويين  
من النقد ، وعلى هذا الأساس راح يستكشفه من خلال تحليله لفن الغموض ومنطق  
التعقيد والتكلف والإغراق المتعمد فى التصوير الشعرى ، فى مقابل ما عرف عن  
البحثرى من الإغراب والحرص على السهولة والوضوح ، وعادة أنغام القدماء فى  
التصوير والتقرير جميعاً .

من هنا تبلور عمود الشعر حول مدلول الصورة الفنية فى مصادرها ومعطياتها،  
وماهيتها وأدواتها التوصيلية ، وكيفية إخراجها وأسلوب معالجتها كأداة تتشكل من  
خلالها بنية القصيدة ، ووظيفتها من حيث القدرة على التوصيل والتأثير فى نقل  
التجربة إلى الملتقى ، وما يتوافر لها من تلك السهولة أو ذلك الوضوح .

صحيح أن الآمدى قد أدار كثيراً من أحكامه فى كتابه «الموازنة» حول فهمه  
لعمود الشعرى العربى ، وانطلق من ذلك الفهم اللغوى التقليدى ليصدر أحكامه لصالح  
الإنصاف أو الجور على بعض الشعراء من الكبار ، فظهرت الوساطة بين المتنبى  
وخصومه للقاضى الجرجانى وفيها أدار صاحبها حواراً حول الهجوم على المتنبى ،  
والدفاع عنه من خلال الآراء النقدية المختلفة ، وفيها استوحى فكرة عمود الشعر  
وانطلق منها على النحو الذى حدد عناصره المرزوقى بعد ذلك فى مقدمة ديوان

(٣) مثال ذلك ماسجله ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه ، وكما أوردها صاحب  
الموشح ، وكذا ما عرضه ابن المعتز فى كتاب «البديع» .

(٤) على النحو الذى عرضه الآمدى فى موازنته بين البحثرى وأبى تمام .

الحماسة وهى عناصر تكاد تلتقى حول قضية واحدة تُعدُّ الصورة الشعرية محوراً ، وليست المسألة متعلقة بشكل القصيدة أو قالبها الفنى ، ذلك أن تلك العناصر قد أحكمت حلقاتها حين تناولت الحديث النقدى حول شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف والمقاربة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى ، وعلى هذه الأسس دارت المفاضلة بين الشعراء بقدر إحسان الشاعر وإجادته فى الإلمام بها والتمسك بالشروط التى وضعها النقاد ، والتمسها بعض الشعراء فى أسلوب المعالجة الفنية للصورة الشعرية .

وعلى هذا بدا الفاصل واضحاً بين مفهوم «عمود الشعر» من منطق هذه الدلالة التصويرية والمعالجة الجزئية فى بنية القصيدة ، وبين شكل القصيدة الذى أخذ به كثير من الشعراء حتى بدا نموذجاً يحتذى ابتداءً من التقديم ، إلى براعة الانتقال ، إلى التخلص من الرحلة إلى موضوع القصيدة ، وأخيراً إلى خاتمتها .

ومن هنا أيضاً بدا واضحاً أن نميز بين خروج الشاعر على عمود الشعر وتمسكه بمنهج القصيدة ، الأمر الذى يزداد وضوحاً فى حقل التطبيق النصى على شاعر ضخم كأبى تمام كثر توجيه الاتهامات إليه من خلال الفهم النقدى لهذين المصطلحين ، فهناك فرق - بالضرورة - بين الشكل أو القالب الفنى وطبيعة الصياغة الجزئية حين تتعرض لعمود الشعر ، أو ترسم الصورة الشعرية .

## الفصل الثانى

### المعارضة والتواصل الإيداعى

- مع أصول الحركة الأدبية .
- محاور القراءة .
- مساحات التجديد .
- المشترك والفردى .



## مع أصول الحركة الأدبية

لعل الصورة التطبيقية التي تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهي بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجاً بين التراث والتجديد ، ضمناً لاستمرارية التواصل الفكري بين الشعراء ، وتأكيداً لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ، ومحاولة الإضافة عليه ، والابتكار في صورته المعرفية المطروقة ، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم ، وإثبات وجود «الأنا» المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجاً لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى في توحيدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبي ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلاً . وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازي بين النص وغيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شيء حول أي من النصين حتى لايجور على أحدهما لصالح الآخر .

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكاً لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التي تفصل بين العملين أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعرين المتعارضين ؛ الأمر الذي يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التي تتعلق بحس التواصل الحتمي من منطلق الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب ، وتسجيل الشغف به في أي من تلك النماذج الصريحة التي تتجاوز فكرة التأثير التراثي ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسماً مشتركاً بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذي يصدر عنه الشاعر ، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه في كل الأحوال ، ذلك أن المادة التراثية - بهذا الشكل - تظل سمة مشتركة لانعرف لها حدوداً ، وإذا عرفناها لانستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التي ينبغي أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد ، أو الأبيات القليلة التي تحتوى تلك المعاني المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع وسقط منها اسم الشاعر ، لتدور في مجال جماهيري عام تصبح فيه مطروحة لكل مايعيد تصويرها على طريقة الجاحظ في مقولته المشهورة بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والبدوي والحضري ، ليبقى

للشاعر منها قدرته على النسيج والتصوير ، وحسن الصياغة ، والعرض بما يكفي لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبله كشاعر ، أو على منهج الأستاذ العقاد في مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعاً لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على ما عرضناه تفصيلاً من قبل .

يبقى للشاعر - إذا - أن يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه في لاوعيه لتظل جزءاً لاشعورياً ، وهي - آنذاك - تظل ملكاً له وحقاً مباحاً ، ولدينا في مصادرها الأدبية جهد رائع حول التأسيس للصورة ، أو التدرج الزمني معها في دائرة مثل هذا الإبداع بحثاً عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه - على سبيل المثال - في كتاب ابن قتيبة (المعاني الكبير) وكذا في كتاب (الأشباه والنظائر للخالدين) ، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها ، كما هو في شروح المعلقات ، أو الأصمعيات ، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها .

أنصف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذي طرحته دراستنا النقدية القديمة في حوارها حول البيت الشعري ، والإعجاب به كوحدة فنية ، والبحث عن سيرورته ، وتتبع أصداؤه في إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء . وهي ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية - إلى حد كبير - على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة في الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموضح أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبدربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنة بين الطائيين للآمدى ، أو غيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته ، وما استكشفت من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل - بالقطع - بتحليل أحجام الأصول والإضافات بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردّد فيها حول منطق تقويم البيت الشعري باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم عدّ الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معاً . فإذا بنا أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابعة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة وألا تصدر عنها ، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقبيده ، هو نفسه ذلك الفرق بين صيغة

التفرد وصيغة السبق الفني ، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذلك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالاً خصباً لهذا التواصل ، ونموذجاً لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان ، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فهذه مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسات متعددة لإحسان عباس ، وطه إبراهيم ، وغنيمى هلال ، ومصطفى هدارى وغيرهم ، إلى أغلب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه والتى جمعت من خلالها بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقات الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجابة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى العقم ، التى تظل ملكاً خاصاً لمبدعيها ، دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هذا يظل موضوع المعارضة مفارقاً لكل هذه الاتجاهات مفارقتها لفكرة النقيضة الأموية القديمة ، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب ، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه ، وجمهور إنشاده ، وأسواقه الأدبية الخاصة ، ومقومات فنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسية تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم ، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفاً عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفت الهجائية الأموية فى صورة «النقيضة» ، أو ماسبقها من نقائض مبكرة فى عصر صدر الإسلام ، أو مابدا منها من محاولات ساذجة منذ الجاهلية .

واستكمالاً لصورة النقيضة قد نجد لها امتداداً فى محاولة لإحيائها على المستوى الفردى ، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم نعيم بن المعز ، وإن اختلفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريباً ، ولكن تميماً قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز ، فبدت النقيضة لديه ضرباً من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين ،

كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سُنّى وشيعى ، خاصة أنها صدرت عن أمرين يضمنان لها التكافؤ ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل .

من هنا نظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو هى صورة من صور الأدب المذهبى ، أو إحدى تراجم الصراع السياسى ، وهو مايبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب ، لا الخصومة أو العداوة أو الصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تتجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض ، أو إظهارها ضعف شعره ، أو إهدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء ، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات ، على ماقد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال ، وكأن هذه المنطقة - منطقة البديهة - تظل أساساً جامعاً لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب ، وما يترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها .

وعلى منهج الارتجال أيضاً قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبادلة بين الشعراء ، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ما توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيد ، أو تشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى ، ولعل شاعر الرسائل - بهذا الشكل - يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأنديّة الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، أو يصبح النظم أساساً للتراشق الفنى بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأنديّة وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة .

كما ظهر أيضاً فن «المطارحات» أو «المساجلات» وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالباً ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدهم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النّيل من خصمه ، فهى أقرب إلى عالم الخصومة ، مما يقربها - بصورة واضحة - من فن

## النقيضة الأموية .

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلاً من باب الأخذ أو عالم السرقات ، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثير التراثي الذي يصحبه شيء من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى ، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولها المتميزة ، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسي لدى الشاعرين المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة في المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذي عرضه شوقي - مثلاً - حين اتخذ من البحترى له سميلاً ونديماً ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبرراً واضحاً لمعارضته إياه في قوله في السينية :

وعظ (البحترى) إيوانه كسرى      وشفى القصور من (عبد شمس)

وعند شوقي سجد المسالة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغب فيها حضور المتقدم عن العالم الإبداعي لدى المتأخر من الشعراء ، ولا يشترط فيها - حينئذ - عنصر المعاصرة ، ولا يتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة ، بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من منطلق هذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر المتأخر وتلك التجارب التي سبق إليها ، حيث يجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ، مشدوداً إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهامه له بالسطو أو السرقة ، أو الفناء في ذلك الآخر ، أو الاستبعاد في سياق تجاربه .

والثاني : يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر بحقه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل ، فله أن يقتبس ويضمن ، وله أن يعارض ويحاكي إشباعاً للرغبتين المتداخلتين في نفسه في آن واحد (أصالة الانتعاء وابتكار الذات) .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقتين بالتحديد - في حوار - حول المعارضة في الشعر ، تلك التي يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية ، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها ، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصاً على أن يتعلق

بالأولى فى درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه ، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية .. فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء ، وليس هذا الانتساب القبيح ، وإن اتفقنا فى وحدة البحر والقافية نم الموضوع غالباً ، وفى أنهما فناً المنافسة والمبارزة بوجه عام (١) .

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بما لا يرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر ، إذ نجد منها ضرباً أخرى مطروحة فى فن النثر ، على النحو الذى يلهج به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذاني ، إلى من تقلد عليه فيها ، على طريقة الحريرى إلى ما شاع منها مع توالى عصور الأدب من بعده ، فلم يكذب عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجاً فى أن يلجأ إلى باب المعاماة من المنطق نفسه الذى نراه وارداً لدى البديع نفسه .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة ، وهى ماتفرض علينا تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحاً - منذ البداية - ضرورة البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب فى موروته قبل الإبداع ابتداءً ، سعياً إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة ، إلى التأثير فيه ، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخى خاصة حين يترك صدى بارزاً لا يكاد يسقط من ذاكرة الشاعر ، وكأنما حفر فى وجدانه ، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه فى اتساق مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشریح ذلك الواقع الاجتماعى الذى يلتحم بدقة مع الظرف التاريخى التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءاً منه لا يكاد يتجزأ ، أو ينفصم عنه .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف ما يخصنا من تجارب الشعراء وطبائع عصورهم ، وأذواق جمهورهم ، مع طبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى البيئة الفكرية للشاعر قبل افتتاح منطقة الدرس الواعى لأصداء حس فى حس آخر ، أو حتى فى عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخرين ، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين . وتبدو

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب ، ص ٦ وما بعدها .

المكتبة العربية في حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس الذي لا يمكن أن يفى بها مثل هذا البحث ، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذي سبقته إليه محاولات آخر يسهل تلمسها في دراسة الدكتور زكي مبارك في الموازنة بين الشعراء ، وإن كان المرء مازال في حاجة إلى معاودة درس بعيداً عن ذوبان الناقد في شعر هذا الشاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكي نفسه في نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعالمة بحواس الشاعر ، موضوع درسه ، وتأمل خطرات النفس ولغفات القلب لدى كل شاعر (١) .

فلعل هذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد في الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف عناقيد الصور وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلي موضوعي لأوجه الالتقاء أو التباعد بين الشاعرين ، وتفسير الظاهرة طبقاً لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا لتجانس التجارب عبر تنوع حركة العصر الأدبي ذاته .

من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكي مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلي ، أو - بمعنى أدق - أن يظل هذا الدرس بعيداً عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعداً خاصاً ، أو أبعاداً جديدة تستحق التسجيل ، وإلا فقد الدرس أهم خصائصه في ارتياد موضوع سبق إليه ، فبدا له معارضاً أو منه مقتبساً ، وأحسب أن باحثاً لا يستريح إلى هذا في بحثه ولا يجب أن يقنع به مبرراً لدراسته ، بل تظل الرغبة في الدرس دافعاً إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ، وبعيداً عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحياناً إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمي ، في دراسته حول الموازنة بين الشعر في العصرين الأموي والعباسي (٢) . فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخي في النص ، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية ، ولا علاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازنات النقدية ، أو نحو ما فعله الأستاذ عباس حسن في موازنته بين المتنبي وشوقي في إطار رؤية محددة ، سيطر عليه فيها الحس اللغوي قاصداً إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقي من منطلق البحث في مواد تراثه ، ومحاولة كشف أسلوبه في استيعابه ، لا في إطار المعارضات

(١) الموازنة بين الشعراء (زكي مبارك) .

(٢) وقد أعطاها عنوان «المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر الأول» .

الشعرية التي تستوقفنا في القصيدة كاملة ، بل تظل الدراسة أقرب ماتكون إلى التناول الجزئي للأدبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، في إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدي (١) .

ثم تأتي دراسة خاصة بتاريخ المعارضات في الشعر (٢) لم تبعد كثيراً في منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة ، دون الالتزام بتتبع خط منهجي واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحي الذي يضبط ما يدخل في إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمي الفكرة ذاتها ، ويؤدي إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وتشارك فيه لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى . وهو ما يزداد تأكيداً من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التي تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصي ، ومنها - أي هذه النصوص - ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعاً لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير والتي عرفت «بالبردة» من معارضات تلتها منذ عصر بني أمية ، واستمرت معارضاتها بعد ذلك لدى «البوصيري» أو «شوقي» أو غيرها على امتداد تاريخ الحركة الأدبية ، ويكفي أن نتوقف سريعاً عند بعض منها - على سبيل المثال - لمجرد الإشارة إلى الدراسة ، لكثرتها المتميزة ، ومنها :

معارضة الأخطل للامية كعب ، وهي معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة (٣) :

بانت سعاد ففي العينين ملمول      من حبها وصحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبي العباس الأبيوردي (ت سنة ٥٠٧هـ) ومطلع لاميته :

خاض الدُجى ووراق الليل مسدل      برق اهتز ماضى الحد مصقل

(١) الموازنة بين المتنبي وشوقي .

(٢) تاريخ المعارضات في الشعر العربي (محمد قاسم) .

(٣) يمكن الرجوع إلى تحليلها في كتاب «أشكال الصراع في القصيدة العربية» ، ج ٢ ، العصر الأموي ، ص ٢٤٨ وما بعدها .

ومعارضة الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) ومطلعها :

اضاء لى باللوى والقلبُ متبول      نجدى برق بنار الحب موصول

ومعارضة البوصيرى (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :

إلى متى أنتَ بالذات مشغول      وأنت عن كل ما قدمت مسئول ؟  
فى كل يوم تُرجى أن تتوبَ غدا      وعقدُ عزمك بالتسوية محلول

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول      وأنت عن كل ما قدمت مسئول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠ هـ) :

بانت سعاد فعقدُ الصبر محلول      والدمعُ فى صفحات الغلدِ مبدول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧هـ) ومطلعها :

هل جبل عزة بعد الين موصول      أو بارق الوصل بعد الين مأمول

ومعارضة القلتشندى المصرى (ت ٨٢١هـ) ومطلعها :

سيف العيون على العشاق مسلول      وصارم اللحظ مسنون ومصقول

وتظل المعارضة شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب ، ولم يجد فيها الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، ولذا تراحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمرى إذ سُمى قصيدته :

عدة المعاد فى عروض بانت سعاد، ومطلعها :

قلبي بكم يا أهيل الحى مأمول      وحبله بأمانى الوصل موصول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (٦٨٣ هـ) إذ سُمى قصيدته :

المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب ، ومطلعها :

لاتعذلاه فما ذو الحب معذول      العقل مُختَبَلٌ والقلب متبول

ومعارضة الفيروزابادي التي أسماها «زاد المعاد في معارضة بانث سعاد» وسبق أن سجلنا مطلعها ، على ما يبدو - بداهة - في اختيار أى من تلك المسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب ، أو إلى محور مقدمتها التي عرفت بها «بانث سعاد» .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذي يعارض قصيدته ، وكأنما بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب - بالذات - على ذلك النحو الذي مال إليه البوصيري حين صرح بهذا الإعجاب في قوله:

وما على قول كعب أن توازنه	فربما وزن الدر المثاقيل
وهل تعادله حسنا ومنطقها	عن منطق العرب العرباء معدول
وحيث كنا معا نرمي إلى غرض	فحبذا ناضل منا ومنضول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضاً لمنهج كعب حتى في تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين ، وكأنه يردد موقف كعب في مدح المهاجرين ، ليقول البوصيري :

قوم لهم في الرغى من خوف ربهم	حسن ابتلاء وفي الطاعات تبئيل
كأنهم في محارب ملائكة	وفي حروب أعاديهم رابيل

وقد قارب الشاعر المعارض الشاعر المعارض حتى في معجمه الإسلامى الذي انطلق منه في تصوير شجاعة المهاجرين أيضاً (على غرار ما جاء في منظومة كعب في خصوصية مدحه للمهاجرين :

في فتية من قريش قال قائلهم	ببطن مكة لما أسلموا : زولوا
زالوا فما زال أنكاس ولا كشف	عند اللقاء ولا ميل معاذيل
ثم العرائن أبطال لبوسهم	من نج داوود في الهيجا سرايل
لا يفرحون إذا نالت رماحهم	قوماً وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ثم يشتد حرص البوصيرى على إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى بدرته كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغول وأنت عن كل ما قدمت مسئول ؟

وعلى هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حب التوقف عند الصورة الجزئية تجد ابن الساعاتى يعارض كعباً حتى فى انتظاره العفو من رسول الله ﷺ رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكيف أخمِلُ فى دُنْيَا وآخرَةٍ      ومنطقى ورسول الله مأمول  
على لغة كعب :

نُبِّئْتُ أو رسول الله أوعدنى      والعفو عند رسول الله مأمول  
وكذا يبدي إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله ﷺ حين قال :  
إن الرسول لنور يستضاء به      مهند من سيف الله مسلول  
ليقول ابن الساعاتى عن نوره ﷺ :

أضَاءَ هَدْيًا وَجَنَحَ الْكُفْرِ مُعْتَكِرٌ      ووجهٌ حقٌ وسِرُّ الشكِّ مَسْدُولٌ  
إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة - رضى الله عنهم - أيضاً على نهج كعب  
فيقول :

أَسَدٌ إِذَا نَازَلُوا شُهَبٌ إِذَا سَقَرُوا      لَ إِذَا جَادَلُوا سُحْبٌ إِذَا سِيلُوا  
فلا مفاريحٌ إن نالت رماحهم      ولا مجازيعٌ فى البأساء إن نيلوا  
العالمون بأن النفس هالكة      يوماً وأن قضاء الله مفعول  
فما كواحدٍهم فى فضله أحدٌ      ولا كجيلٍهم فى فضله جيلٌ

وتتألق أشواق الشعراء وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم وتبأرى صور اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها ، على نحو ماظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضعوا فى اعتبارهم

المسميات المذكورة نفسها آنفاً ، أو مابداً قريباً منها على نحو مانجده مثلاً في :

- شرح محمد صالح السباعي بعنوان : بلوغ المراد على بانث سعاد .
- شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد فى شرح بانث سعاد .
- شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانث سعاد .
- شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الإسعاد فى شرح بانث سعاد .
- شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانث سعاد .
- شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانث سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادى ، والتبريزى ، وابن هشام ، وابن دريد ، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح ، وتستمر المحاولة وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل ما يقال حولها ، كما يتبدى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذى يكشفه باب الإسعاد ، وطريق الرشاد ، أو بلوغ المراد وما يشبهها فى غير ذلك من شروح .

ومع هذا التبارى فى المسميات والشروح والمعارضات ، تلقى البردة ضروباً أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبدالقادر بن سعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

والجسم بعد سعادٍ مُدْنَفٍ وَصِبُ (متيمٌ إثرها لم يفد مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قل للعواذل مهما شئتم قولوا فليس لى بعدَ مَنْ أهواه معقولل  
نأيت يومَ النوى والدمع مسبول (بانث سعاد فقلبي اليوم مبتول)

(متيم إثرها لم يفد مكبول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزامهم على بردة كعب بن زهير شرحاً أو تحليلاً ، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ما حدث له نظير أيضاً حول بردة الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمن تذكر جيران بدي سلم      مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم  
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة      وأومض البرق في الظلماء من إضم

إذ يظل الشاعر دائراً في إطار البردة، متخذاً من كلمة البردة، ذاتها سبيلاً إلى التقرب بها إلى رسول الله ﷺ ، وقد شاعت أيضاً لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض في مطلع ابن الفارض :

هل نأر ليلى بدت بدي سلم      أم بارق را في السراء فالعلم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها ، ودعوة إلى الزهد والتوبة ، وحديث حول مولده ﷺ ومعجزاته ، ومنها معجزة القرآن الكريم ، ومن خلالها تبدو البردة وقد أصبحت موضعاً يجتذب الشعراء في العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ أحمد الحملاوي في قصيدته الذي نظم في مطلعها :

يا غافر الذنب من جود ومن كرم      وقابل التوب من جانٍ ومجترم  
أقبل متابى واغفر ما جنته يدي      واستر عيوي وباعد عني الهم

وعلى نهجها أيضاً كانت محاولة البارودي في (كشف الغمة في مدح سيد الأمة) ومطلعها :

ياراند البرق يمم دارة العلم      واحذ الغمام إلى حي بدي سلم

وعند شوقي مشهورة جداً برده هنا :

ريم على القاع بين البان والعلم      أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطييراً ، أو تخميساً ، أو شرحاً ، أو تضميناً على نحو ما كان مع بردة كعب ، ومن خلال الدوافع نفسها التي التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم ، ومن هنا تبدو المعارضات في حاجة إلى رؤية متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية في آن واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراءً ويدفعه إلى السعي وراء هذه السياقات ذلك الكم الفني الضخم من المعارضات التي تناثرت في تراثنا

الشعرى القديم ، ومابنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداءً من معارضات شعراء الحضارة الجاهلية على غرار ماحكاه أبو الفرج بين الشاعر العباسى أبى العتاهية والشاعر الجاهلى المنخل البشكرى<sup>(١)</sup> ، أو معارضة الراعى النميرى لعمر بن كلثوم فى معلقته<sup>(٢)</sup> ، وكذا معارضة أبى العتاهية نفسه لكعب بن زهير<sup>(٣)</sup> ، إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء<sup>(٤)</sup> ، أو معارضة عينية متمم ابن نويرة وأبى ذؤيب الهذلى<sup>(٥)</sup> فى الرثاء ، أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلى<sup>(٦)</sup> ، أو معارضة مالك بن الرىب لعبد يغوث بن وقاص الحارثى<sup>(٧)</sup> . لننتقل إلى حقل تاريخى آخر للمعارضات ، يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعاً لمعارضات شعراء الصور التالية ، على نحو ما نظمته القمم فيه من شعر حماسى بصفة خاصة ، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحيد المشاعر وتشابهها ، فالتقى على مائدتها الشعراء وإن فقد بينهم منطق المعاصرة ، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسى ، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفة خاصة ، ومن الطريق أن نجد أبا تمام نفسه يعارض بائيته لذى الرمة الشاعر الأموى<sup>(٨)</sup> ، لتتزاخم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها<sup>(٩)</sup> من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسرانى ، إلى شوقى فى العصر الحديث .

وكذلك يصبح شعر المتنبى موضوعاً لأشباه تلك المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية ، فيلقى ترحيباً فنياً من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة «واحر قلباه ..» وكذا كانت معارضة أسامة لأبى فراس الحمدانى فى «أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر» ، إلى غير ذلك من وقفات نفسية قد توحى بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم ومن عارضه من المتعارضين ، وعلى النحو الذى يمكن تبينه بين شخصيتى المتنبى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس

(١) الأغانى ، ٦٥/٤ .

(٢) ديوان الراعى ، ٦٣ .

(٣) الأغانى ، ٧٠/٤ .

(٤) نفسه ، ٢١١/٤ .

(٥) الكامل ، ٧٢/٤ .

(٦) المفضليات وديوان البحترى .

(٧) المفضلية ، ٣٠ .

(٨) أشكال الصراع فى القصيدة العربية (الجزء الثالث) .

(٩) انظر كتابنا «أبو تمام : صوت وأصداء» فى تناول هذه المعارضات .

بتضخم الذات أو توجهها ، وما يستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، خاصة إذا كان يعيش عقده نفسه ، أو بدا قريباً منها .

وكان هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التي تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم في العصر الواحد ، هذا إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذي قد نجده في معارضة شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذري أو العكس <sup>(١)</sup> . وهي تبدو قريبة من روابط العصور في غير أحاديث الحروب ، وكان تشابه التجارب يكفي ليكون قرينة هذا الرابط ، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما نظمه بعض الشعراء في معارضاتهم لقصائد لأبي نواس ، على طريقة البارودي في معارضاته ، أو ما كان من ابن المعتز في معارضته للحسين ابن الضحاك ، أو ما ورد في معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعاً بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتشابه الصور ، وهو ما يدفع - بالضرورة - إلى تتبع ذلك التجارب الفنية على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيراً عن ذلك التشابه بين التجريبتين ، وهى الظاهرة التى جسدها حس الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان بين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودي يسير على نهج أبى فراس فى روميته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلاً لمعارضته ، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالاً يتوقف عنده أيضاً معارضاً . وإذا بشوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات ، فيتوقف عند ما اختاره منها طبقاً لتجربته ، فعمد إلى معارضة البحتري فى سينيته ، أو ابن زيدون فى نونيته ، أو المقتبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو روميته أو رثائياته ، وإذا به أيضاً - أى شوقى - يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشعر أبى العلاء ، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحاً بشدة إعجابه بها وبصاحبها <sup>(٢)</sup> .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال

(١) الاغانى ، ١٢٥/١ .

(٢) يراجع فى تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة فى شعر شوقى .

موقفها فى زحام هذه المعارضات ، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لا بد أن يظل فى منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره ، بما يكفى لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها ، وربما دوافع أخرى قومية ، أو حماسية تكشفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية ، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، فتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة ، على نحو مانجده - مثلاً - بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية ، وما يتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها ، وهو ما يكاد يتكرر حرفياً لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدى ، أو الوصف الخارجى للخمر ، أو ما كان من مزج هذا كله بالشعبوية وحديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه ، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره .

وتبقى للمعارضة أيضاً قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها ، وكذا شرقها وغربها ، على نحو مانجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى الباحثى فى المشرق ، وفى الوقت نفسه نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعاداً جديدة لاتخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية ، ولاتبين قيمتها إلا من واقع تعدد القراءات للقصائد موضوع المعارضات .

### محاور القراءة

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهناً بأهميتها فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة ، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنى لكل من العاملين على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جميعاً ، وهنا يصبح تعرف شخصية الشاعر أمراً ضرورياً وملحاً ، إذ لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص ، لتصبح نموذجاً محورياً من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمراً هاماً ومطلوباً ، من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها في إطار المرحلة التي يصوغ من وحيها التجربة ، أو حتى في سياق غيرها من المداخل ، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر - بهذا القياس - من المطالب الأولى في مثل هذا الدرس ، وكذا الأطر الاجتماعية التي تحددها بيئة الشاعر في أوسع صورها .

ومن هنا - أيضاً - نتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءً من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التي اختارها لتكون موضوعاً له ، ومن خلالها معاً نتكشف الأبعاد الشعورية التي تكمن وراء التجربة إذ لا شك أن تفهم التجربة يظل خطوة أساسية مطلوبة في استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

والى جانب تأمل حياة الشاعر ، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه ، وكشف ذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوباً وراء حواس الشاعر من خلال مصطلحات الصورة ، أو ما يعرضه في لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على النقاد - أيضاً - من التزام الموضوعية حال التقلى لأي من العاملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة في ظهور الفروق الفردية في الأداء التصويري ، أو حتى في الصيغة الجمالية التي تنسق - غالباً - مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة ، والتي ربما أخذت أبعاداً قومية خاصة في منطقة حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتي أسلوب المعالجة ، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب مهم لا يستغنى عنه الباحث في هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع ، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثراً وتأثيراً متبادلين ، إلى أن يتم ذلك في إطار النظم الشعرى ، بما يكفي لتعرف الواقع النفسى للشاعر ، وكذا واقعه التاريخى ، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التي يحتويها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عند العمل جملة وتفصيلاً ، وتشظيه الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلاً من التوقف عند نقد الشطر أو البيت ، بما قد لا يودى إلى نتائج منضبطة في دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذا للمحور التحليلي يظل أساساً تنطلق منه دراسة العاملين المتعارضين ، مما يترأى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاهرين ، أو التي استطاع فيها المعارض أن يضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو

بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوق «الأناء» من واقع روح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معياراً دقيقاً للفصل بين العاملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى - أيضاً - بين أوزان وقوافٍ ، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البيانى ، ويظل هذا العنصر بدهياً فى كل المعارضات ، تعلقاً باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واحتفاءً بتغاير وحدتى الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى مبررات الإعجاب بالنص المعارض ودوافع التقليد له من ناحية رابعة .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلى ، والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية بمثابة إسهام طبيعى ، ومدخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة . وذلك أن شاعراً ما لا يحب - أو يتصور - أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كغرض فى ذاتها ، أو من قبيل المنافسة لصاحبها ، وإلا تركزت فى إطار التقليد الذى قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقى سائداً ويتردى الآخر فى منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلاً من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة ، وعندئذ يصح لنا اتهامه بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها ، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية ، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها .

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعاً أساسياً للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلاً عندما يمكن أن يعارضه إذا ما تشابهت معه تجربته ، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما .

ومن المعروف - على المستوى النقدى - أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ فى معالجتها تصويراً ، فإذا هو يجد فى البحث عما يعادلها موضوعاً فى عالم الأشياء ، ومن هنا يأتى اختياره لشريحة بعينها

تكون هي المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه ، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو مانعرفه مثلاً عن «إيوان كسرى» ، وكيف أحاله الباحث إلى معادل موضوعى لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به ، ونالت منه نفسياً ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أن يهدأ من خلاله ، أو يسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزعاً بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرئ توزع تجربة الشاعر ذاتها ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صورته بين موجب وسالب أيضاً .

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعاً أساسياً إلى مثل هذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد الشاعر معادله جاهزاً فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ، أو يحاول معارضتها ، ليحكى من خلالها واقعه وتجاريه وشخصه ، كما يحكى أيضاً أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة.

وهنا - أيضاً - يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ، والتقريب عن معالم تميزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا أياً من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف - جوهرياً - عما نقصد إليه فى عالم المعارضات - كما رأينا - فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلاناً فى قصيدة ما ، على نحو مانراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون «يانائح الطلح، أو جواره مع ابن سيناء» الشيخ الرئيس ، أو حديثه عن الباحثرى «وعظ الباحثرى إيوان كسرى، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء ، أو فى تسمية بيته بكرمة الأخير .

وحين نتجاوز بُعد خصوصية التجربة ، واستمرار تفردا وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تثرى أبحاث المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعث على التأمل الدقيق ، وتحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطاً بمستويين :

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن . وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته ، وأملأ عليه وجدانه من خلال ميله إليها أو انفعاله بأشباهاها .

الثانى : درجة الإضافة التى تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة ، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة ، أو إغفال ظهور «الأنا» فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة ، وكأنما ارتضى مسخ تجربته أو تشويه إبداعه ، أو التضحية بخصوصيته الفردية .

ومن خلال هاتين الزاويتين لابد أن تنكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك - بالضرورة - مايتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية ، حتى تضعها تحت مجهرين لامجهر واحد ، أو حين نعدم إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحاً كما تزيد درسها النقدى عمقاً وأصالة وإضافة وابتكاراً .

فإذا ماتجاوزنا منطقة الاستكشاف هذه ، وبانت لدينا صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العاملين موضوع المعارضة ، وهو موقف أيضاً يحتاج إلى رؤية وموضوعية معاً ، تلك الرؤية التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد ، وكذا تأمل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ، وأيضاً طبيعة المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحاً لكل شاعر تبعاً للمصادر الثقافية المتغيرة ، التى تحيط به فى كل عصر أدبى على حدة .

وطبقاً لهذا البحث المتوقع وراء الأصول تأتى الموضوعية مطلباً آخر حتى لايجوز الدرس الأدبى للنصين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارس لأى من الشعراء ، بمعنى أن ثمة خشية أن يغمط الدارس أياً من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة أو الإعجاب بشعره لذبوع صيته وشهرته ؛ إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ومايترتب عليه من ابتكار وإضافة ، وإلا ماعارض القصيدة أصلاً ، بدليل أننا نسقط هنا تماماً عنصرى المواجهة أو المعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداًء يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدرس الأدبى على مستوى دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصين من طراز فنى متقارب !

ومن خلال الرؤية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص - ضمن مااستخلصه من نتائجه - ظواهر التفوق ، أو ملامح السبق ، أو صور النقص أو

قياسات التخلف ؛ تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعاني ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ماورد من قبل السابق جاهزاً بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، خاصة إذا ما قصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع فى الاعتبار - وهذا أساس - طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة ، اعترافاً بما بين العصور الأدبية المتوالية من تغير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة ، تلك التى تتجاوز - كثيراً - حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف عصراً ما ولا بيئة محددة ، على غرار مانجده فى اللوحات الحكمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معاشة تجربة مكررة فرضها عليه الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابهاً عميقاً فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه ، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته بما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضاً فى توصيل التجربة ، وهو ما يعد - نقدياً - مطلباً أساسياً للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف ، إن هو افتقده ، إذ لا شك أن تجربة الغربية أمام إيوان الأكاسرة تشبه - إلى حد بعيد - تجربة النفى التى عاشها شوقي هناك فى إسبانيا ، فلدى الباحثرى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك - أيضاً - ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضى لعلها تنفذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط - بالضرورة - بين العاملين والتجربتين ، ثم تنعكس - بالقطع - فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقى لإبداع كل منهما .

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة ، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل انطريق مفتوحاً أمام الدرس الأدبى لاستعراض

تفاصيل الصور المشتركة ، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفياً ، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد ، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراءً وعمقاً ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعاً ومبتكراً .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الصلة بما عرضناه في محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تكاد تبدو امتداداً طبيعياً لتلك الأصول ، وإن شئت فقل إنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها ، لأننا في حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن - أيضاً - بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحاً وثراءً ، وكذا أمام مطلب التغلغل في تحليل المعاني ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك ، إذ لاشك أن ثنائية مادة الدرس تؤدي - بالتبعية - إلى ثنائية التأمّل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعياً وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفي النهاية ضمان التمهيد لإمكانة إصدار الأحكام النقدية في منطقة التقويم بشكل مقبول .

ففي النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية ، وإمكانة تغيّر حالة الشاعر النفسية عبر النص الواحد ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبي ، أو التاريخ السياسي ، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة في مجالات المعارف السائدة في عصره ، أو السابقة عليه ، بما يكفي لدراسة عصرين في آن واحد، وكذا دراسة شاعرين وتجريبتين وقصيدتين ، فهو نموذج من الدرس الأدبي المتميز ، يحتاج مزيداً من الجهد لأنه - آنذاك - سيزيد البحث النقدي ثراءً وعمقاً بمثل تلك المزاولات المدروسة تحليلاً .





## من النص إلى الصوت

قيل إن أبا تمام عالم لكثرة مانهل من فروع الثقافة التي أخذ نفسه بها ، وكان من أبرزها الثقافة التاريخية بأبعادها المختلفة من مصادر العصور الأولى على تواليها من الجاهلية إلى العباسية ، وقد اشتد حرصه على اصطناع ذلك المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية المعقدة وحسه التاريخي في قصيدته المشهورة التي ذاع صيتها ، وكثر حولها الحوار ، وطال الجدل ، وتناولها الدرس الأدبي شرحاً ، وتفسيراً ، وتحليلاً ، وتقويماً ، وبقي أمامنا منها تبين هذا الجانب التوثيقي المهم الذي يمكن أن نفيده من مثل هذا الإبداع ، بما يمكن أن يرد إلى المدحة العربية بعضاً من اعتبارها ، خاصة حين يرقى الشعر ليصحح فيها الواقع التاريخي أو - على الأقل - يتسق معه إن لم يصف إليه مايكمل مساره الطبيعي في ركاب حركة التطور المعرفي والفني .

ولم يغفل التاريخ هنا تفاصيل الواقعة التي صورها أبو تمام في مدحته الذائعة ، تلك التي استطاع من خلالها أن يضيف إلى هذا التاريخ بعداً متميزاً من واقع رؤيته الخاصة وحسه الانفعالي الخاص والعام معاً ، حيث ينظر من خلالها إلى أبعاد تلك المعركة ، فكانت له نتائجه التي صاغها عبر كثير من (الحكم) التي انتشرت فيها ، وكان لقصيدته دورها المتميز في تأكيد الواقع التاريخي الذي يحكي ماحدث من إغارة الروم بقيادة إمبراطورهم تيوفيل على بلدة تدعى «زيطرة» ، عاش فيها المسلمون في عهد الخليفة المعتصم بالله ، فحاول الجيش «البيزنطي» قهر أهلها حين ساقهم إلى القسطنطينية ، ثم أحرق المدينة كلها ، وبلغ هذا الخبر الخليفة العباسي في جملته ، ثم جاءته بعض تفاصيله الحادة تحمل نبأ المرأة العربية المسلمة التي أهانها الغزاة وعذبوها ، حتى صاحت في طريقها إلى الأسر «وامعتصماه» ، فما إن بلغته استغاثتها ، حتى لبي نداءها ، فجمع جنده ، ومضى إلى «عمورية» - قلعة الروم الحصينة - بعد أن نبهه قواده إلى أنها أشد بلاد الروم مناعة ، وأنه لم يعرض لها أحد منذ كان الإسلام ، وهي أشرف عند الروم من القسطنطينية .

وعلى هذا النحو كانت حوادث «زيطرة» ، وكان صوت (المرأة) دافعاً لفتح «عمورية» على يد الخليفة العربي المسلم ، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربي لكي يرتفع صوته الفني ، مستعيناً بمصادر ثقافته التاريخية ، ومضيفاً من رؤيته الخاصة على مجمل ماصوره حين أنشد المعتصم بالله قائلاً :

السيف أصدق أنباء من الكتب  
يضيء الصفائح لاسود الصفائح في  
والعلم في شهب الأرماح لامعة  
أين الراوية ؟ بل أين النجوم وما  
تخرصاً وأحاديثاً ملفقة  
عجاباً زعموا الأيام مجفلة  
وخوفوا الناس من دهياً مظلمة  
وصيروا الأبرج العليا مرتبة  
يقضون بالأمر عنها وهي غافلة  
لو بينت قط أمراً قبل موقعه  
فتح الفتوح تعالى أن يحيط به  
فتح تفتح أبواب السماء له  
يايوم وقعة عمورية انصرفت  
أبقيت جد بني الإسلام في صعد  
أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا  
وبرزة الوجه قد أغيت رياضتها  
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد  
بكر فما افترعها كف حادثة  
حتى إذا مخض الله السنين لها  
أنتهم الكربة السوداء سادرة  
جرى لها الفأل نحسا يوم أنقرة  
لما رأت أختا بالأمس قد خربت  
كم بين حيطانها من فارس بطل  
بسنة السيف والخطي من دمه

في حدة الحد بين الجد واللعب  
متهورنهن جلاء الشك والريب  
بين الخميسين لا في السبعة الشهب  
صاغوه من زخرف فيها ومن كذب ؟  
ليست بنبع إذا عدت ولاغرب  
عنهن في صر الأصفار أو رجب  
إذا بدأ الكوكب الغربي ذو الذنب  
ماكان منقلباً أو غير منقلب  
مادار في فللك منها في قطب  
لم يخف ماحل بالأوثان والصلب  
نظم الشعير أو نثر من الخطب  
وتبرز الأرض في أثوابها القشب  
عنك المنى حفلاً معسولة الحلب  
والمشركين ودار الشرك في صيب  
فـداءها كل أم برة وأب  
كسرى وصدت صدوراً عن أبي كرب  
شابت نواصي الليالي وهي لم تشب  
ولاترقت إليها هممة الثوب  
مخض البخيلة كانت زينة الحقب  
منها وكان اسمها فرجة الكرب  
إذ غودرت وحشة الساحات والرحب  
كان الغراب لها أغدى من الجرب  
قناني الدواب من آنى دوم سرب  
لا سنة الدين والإسلام مختضب

لقد تركت أمير المؤمنين بها  
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحي  
حتى كأن جلايب الدجى رغبت  
ضوء من النار والظلماء عاكفة  
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت  
تصرح الدهور تصریح الغمام لها  
لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على  
ماربع مئة معموراً يطيف به  
ولا الحدود وقد أدمين من خجل  
سماجة غنيت منا العيون بها  
وحسن منقلب تبدو عواقبه  
لم يعلم الكفر كم أعصر كمنت  
تدبير معتصم بالله منتقم  
ومطعم النصر لم تكهم أسنته  
لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد  
لو لم يقذ جحفاً يوم الوغى لغدا  
رمى بك الله برجيها فهدمها  
من بعد ما أشبوها واثقين  
وقال ذو أمرهم : لم مرتع صدر  
أمانياً سلبتهم فنجح حاجيها  
إن الحمامين من ييض ومن سمر  
لبيت صوتاً زطرى هرقت له  
عداك حر الثغور المستضامة عن  
أجبتة معلنا بالسيف منصلتا

لنار يوماً ذليل الصخر والخشب  
يشله وسطها صبح من اللمب  
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب  
وظلمة من دخان في ضحي شحب  
والشمس واجبة من ذا ولم تجب  
عن يوم هي جاء منها طاهر جنب  
بان بأهل ولم تغرب على عزب  
غيلان أبهى رباً من ريعها الخرب  
أشهى إلى ناظري من خدّها الترب  
عن كل حزن بدا أو منظر عجب  
جاءت بشاشته عن سوء منقلب  
له المنية بين السمسر والقضب  
لله مرتقب في الله مـرتغب  
يوماً ولا حجت عن روح محتجب  
إلا تقدمه جيش من الرعب  
من نفسه وخدّها في جحفل لجب  
ولو رمى بك غير الله لم تصب  
والله مفتاح باب المعقل الأشب  
للسارحين وليس الورد من كثب  
ظبي السيوف وأطراف القنا السلب  
دلوا الحياتين من ماء ومن عشب  
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب  
برد الثغور وعن سلسالها الحصب  
ولو أجبت بغير السيف لم تجب

حتى تركتَ عمودَ الشَّرْكَ مُنْقَعِراً  
لما رأى الحربَ رأى العينَ «توفلس»،  
غدا يصرفُ بالأموالِ جريتها  
هيهات زُعزعت الأرضُ الوقورَ به  
لم ينفق الذهبُ المرني لكثيرته  
إن الأسود أسود الغاب هُمَّتْهَا  
وكى وقد أجمَ الخطيُّ منطقَه  
أحذى قرايينه يوم الردى ومضى  
مُوكِلاً بيفاع الأرض يُشرفه  
إن يَعدُّ من حرِّها عَذو الظليم فقد  
تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت  
كَمْ نيل سناها من سنى قسمر  
ياربُ حَوْبَاءَ لم احْتُتْ دابرُهم  
ومعضب رجعتُ بيضُ السيوف به  
والحرب قائمةٌ في مآزقٍ لحج  
كَمْ كان في قطع أسباب الرقاب بها  
كم أحرزت قُضْبُ الهندي مُصلتةً  
بيض إذا انتضيت من جُجْبِها رجعتُ  
خليفة الله جازة الله سعيك عن  
بُصرت بالراحة الكُبْرى فلم ترها  
إن كان بين صروف الدهر من رَحِم  
فَبَيْنَ أيامك اللائى نُصِرَتْ بها  
أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم

ولم تعمِرجُ على الأوتادِ والطُنْبِ  
والحربُ مُشْتَقَّةُ المعنى من الحربِ  
فعمزة البحر ذو التيار والحدب  
عن غزو محتسب لا غزو مكتسب  
على الحصى وبه فقر إلى الذهب  
يوم الكريهة في المسلوب لا السلب  
بسكنة تحتها الأحشاء في صخب  
يحتث أنجى مطاياها من الهرب  
من خفة الخوف لا من خفة الطرب  
أوسعت جَحمِها من كثرة الخطب  
جلودهم قسبل نضج التين والعنب  
وتحت عارضها من عارض شنب  
طابت ولو ضمخت بالمسك لم تطب  
حتى الرضى من رادهم ميّت الغضب  
تجشرو الكُماة به صُغراً على الرُكب  
إلى الخدرة العذراء من سبب  
تهتز من قُضْب تهتز من كُثْب  
أحق بالبيض أبدانا من الحُجْب  
جرثومة الدين والإسلام والحسب  
تنالُ إلا على جسر من التعب  
مرصولة أو ذمام غير مُنْقَضْب :  
وبين أيام بدر أقارب النسب  
صفر الوجوه وجلّت أوجُه العرب

## مساحات وفضاءات

- \* السياق الانفعالي وهيمنة الذات .
- \* الممدوح .. حوار الآخر .
- \* الخصم .. تضاد الصورة .
- \* التشبث بالموروث .. مدخل التواصل .
- \* معايير الصنعة .. مستوى الأداء .
- \* منطق الدلالة .. رموز غالبية .

### السياق الانفعالي وهيمنة الذات

أحس الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمطى متميز ، لم يتهياً مثله إلا لشعراء المدح الحربي فحسب ، كما أحس نمطاً من خصوصية الانفعال بالموقف ، لم يكن مهياً لكل من نظم فى هذا الموضوع بالدرجة نفسها ، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة منذ استهلها أبو تمام بمقدمة جاءت حكمية تتناسب مع عظمة الموقف ، وتتسق مع ما اطمأن إليه الشاعر من حقائق بعيداً عن دائرة الوهم وعالم التنجيم ، وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكدّه الواقع وفرضته الحقائق من تكذيب المنجمين ممن أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه على قلعة الروم حتى موسم نضج العنب والتين ! ، فلم يستجب الخليفة لنصائحهم ، وكان خروجه إلى «عمورية» فتحاً إسلامياً مبيناً ، حاصر خلاله المدينة ، وقضى على أهلها ، فثار بذلك للكرامة العربية التى امتهنت فى شخص المرأة العربية المسلمة فى «زبطرة» .

وقد سيطر الانفعال (الخاص والعام) على أبى تمام فى القصيدة منذ طرح المطلع ولذلك تجاوز به المستوى التقليدى ، حين كرر فيه ما اقتنع به من فلسفة (القوة) ، وهو ما يشهد به التاريخ أيضاً ، فنحن هنا أمام موقف خاص ، ورؤية خاصة ، تستشهد بالتاريخ ، وتصدر عن الواقع ، دون أن تستسلم للوهم أو الخرافة ، وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة ، ولكل موقف ملابساته التى تفرض على الشاعر نمطاً معيناً ، فإن هذا يبرر الفاصل بين فلسفة أبى تمام - مثلاً - فى هذه المقدمة ، ومقدمة أخرى للمتنبى فلسف فيها رؤيته من منظور آخر مختلف رأى فيه وهو بصدد مدح سيف الدولة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان      هو أول وهى المحل الثانى  
فإذا هُما اجتماع لنفس مرة      بلغت من العلياء كل مكان

ولم يقف أبو تمام عند حد المفاضلة بين الرأى والقوة ، كما وقف المتنبى بعد ذلك ، ولكنه بدا بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم ، وتغليب الوهم أو النبوءة على القوة ، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تماماً ، وهو ما اتخذ منه الشاعر نكأة فى مستهل منظومته .

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق ما يصوغه فى المقدمة ، ولكى يضمن مزيداً

من تأثيره في جمهوره وتفاعله معه جعلها حكمية عامة ، لأنها تتعلق بتسجيل حقائق ثوابت ، لا تقبل جدلاً أو مناقشة أو تشكيكاً من وجهة نظره ، فهي حقائق وشواهد يقينية استغلها في صياغة الحكم العامة التي غلب عليها التعميم أحياناً ، وانتشر فيها التخصيص في كثير من الأحيان ، على نحو ما ظهر في حدود معالجته لقضية التنظيم والمنجمين ، وفي موقفه العنيف ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة .

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها بدأ أبو تمام يتغنى تغنياً (انفعالياً) بذلك الفتح الذي بالغ في تصويره من هذا المنظور ، وقد جاء نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التي آمن بها الشاعر ، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعاً معه ، كما سعدت به السماء والأرض والدين والدنيا ، وكان من حق أبي تمام في مثل هذا الموقف الانفعالي أن تحكمه المبالغة ، وأن يشيع في صوره طابع التعميم والإطلاق ، وهو ماسيطر على كثير منها ، وكان اعتماده في تلك الصورة على التشخيص عاملاً مساعداً على إبراز طبيعة انفعاله بالموقف ، وقد اعتمد في معطيات صوره على مصادرها المختلفة من (الطبيعة) و(الدين) و(التاريخ) و(التقاليد) و(المجتمع) ، واختار منها في كل صورة ما يتناسب مع الموقف محاولاً من خلاله الإيهام ، أو الإيحاء بما يشير الدهشة والإعجاب إزاء جوانب الصورة ؛ الأمر الذي يبدو - مثلاً - في تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره ، وخاصة في تصوُّره تفتح أبواب السماء ، أو تزيُّن الأرض ، أو نظائر ذلك في صوره الفنية الكثيرة التي انتشرت عبر كل أبيات القصيدة تقريباً .

ومن الطبيعي أن يسيطر استقرار التاريخ على الشاعر في دعم هذا الجزء من القصيدة ، حيث يفيد فيها من تلك الإيحاءات التاريخية التي يشير فيها إلى كسرى ، وأبي كرب ، والإسكندر ، ثم تكملها تلك المشاهد التي التقطها من التاريخ الأدبي على غرار ما أورده في مشهد « ريع مية » ، وطواف « ذي الرمة » به ، ثم الصدور عن ذلك الحس العام الذي أخذ به العرب في التشاؤم والتفاؤل ، أو السعد والنحس . وقد وظف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويري - بالتحديد - في خدمة قضية المدح ، وكأنه راح يسترجع التاريخ الأدبي ، ويتحاور من خلاله ، فلم ير غضاضة في تصوير عظمة عدوٍّ ممدوحه ، كما صور عظمة ممدوحه نفسه ؛ الأمر الذي انتشر عند العرب منذ الجاهلية في فن « المنصفة » . وقد طوَّر أبو تمام منطلق الصورة حين أدخل عمورية طرفاً فيها فصور حصانيتها ، واستوقفته قدرتها على مقاومة الزمن ، وتحديها لكثير من القادة ممن عرفت لهم مكانتهم في التاريخ السياسي والحربي ، فكان المهشد كله هادفاً إلى مدح المعتصم بالله الذي استطاع فتحها ، فكان أقدر على

قهر من قهرتهم المدينة عبر سياق ذلك الماضي الممتد ، بل بدا قادراً حتى على الانتصار على الدهر الذي انسحب أمام صلابتها أيضاً ، ثم عاد فصنع بها ماصنعه حين أحالها إلى قفر خرب على أيدي المعتصم بالله ، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس العربي القديم حين يأتي خصمه بطعنة واحدة ، يبرز من خلالها معالم بطولته وشجاعته ، فإذا هو يهزمه حين تجود له يداه «بعاجل طعنة» على حد تصوير عنتره ابن شداد في معلقته المشهورة .

وقد جعل الشاعر في صورة «عمورية» لوحة فنية كبرى ، بما لها من وضع خاص في وجدان أبنائها وميزان القلاع الحصينة التي عرفت بها ، مما ساعده على الصمود ومقاومة الفاتحين في عصور التاريخ المختلفة ، ومن واقع المنظور الحربي الخالص وقف عند تصوير حصونها وقلاعها وأسوارها ، معتمداً في هذا كله على الصور التشخيصية التي تميز بها شعره عامة ، وازدحمت بها القصيدة هنا بصفة خاصة .

وبين ماضى عمورية وحاضرها، وزع أبو تمام الصور توزيعاً منطقياً ، عرض من خلاله مشاهد الخراب ولوحات الدمار ، وركز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله ، من خلال بيان حقيقة معركة (الكفر) مع (الإيمان) ، وكأن الطابع العام لصوره بدا قائماً على المنطق ، أو تحويل (أقيسته المنطقة) إلى (أقيسة فنية) تحتاج إلى ضروب من الكد الذهني للوقوف على مراده منها ، وكشف أبعادها ودلالاتها ، والإبانة عن تجلياتها ومكوناتها .

وأشد ماظهر انفعال أبي تمام وصدقه في تصوير إحساسه الخاص في هذا الموقف برمته ، ثم في امتداد ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية بعد المشاهد التي رسمها لفتحها ويطولات ممدوحه ، وكأن الشاعر هنا يعجب منها بشكل قبيح ، لأنه رمز من رموز تشفى المسلمين من أهلها .

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار ، فيلتمس لبيان موقفه بعضاً من تداعيات صور التراث ، فيجد بديار مية العامرة ، وموقف ذي الرمة منها خير معين على بيان تلك الصورة ، وخير معادل لتصوير موقفه منها ، مع بيان مافى موقف ذي الرمة من صاحبته من لهفة وشوق ، خاصة حين يدور حول ديارها ، ومافى الموقف النفسى لأبي تمام هنا ، بما يشف عنه سعادته وفرحته بطبيعة المشهد الذي رسمه ، حيث تسيطر عليه روح التشفى وتتجلى رغبته في الانتقام من أعداء الإسلام الذي كادوا للخلافة وحاولوا امتهان كرامة امرأة مسلمة ، فكان واجباً ضرورة التأثير .

ومن حوارهِ حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة المعتصم ، فيركز عدسته على تصوير موقفه الديني ، ويرسم أكثر من لوحة حول شجاعته ، وبطولته ، يعتمد فيها - بالطبع - على الإفراط في عرض جوانب الصورة ، والإغراق في المبالغة ، ويحرص على بيان خصوصية التأييد الإلهي له في حروبه وانتصاراته ، تأكيداً لحسن النوايا والحاحاً على تصوير إخلاص الخليفة في خروجه لهذا القتال أو غيره محتسباً لامكتسباً .

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته في توصيف القصيدة كلها ، وإدراجها ضمن فن المدح الحرى ، فلم يكن حديث المقدمة وماتلاه من تصوير لطبيعة الفتح ومكانته ، وما أعقبه به الشاعر من تصوير ما أصاب مدينة «عمورية» ، أو تعرّضه لموقفها التاريخي ، أو سعادته بخرابها ؛ لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة ؛ أعنى المدح ، ولكنها تعد من أنجح وسائل الشعراء في هذا الاتجاه ، لأنها حملت - كما رأينا - دقات شعورية وطاقات انفعالية بدت صادقة إلى حد بعيد ، حيث برز فيها موقف الشاعر ، وتكشفت رؤيته الخاصة للحديث ، واستطاع إضفاء ذاته عليه بما هيأه له من حس فردي خالص ، وانفعال جماعي صادق في آن واحد .

\* «وكثيراً ما يتغنون في أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين في حرب الروم» (ماريوس كনার تحت عنوان: إشارات الشاعرين أبي تمام والبحترى إلى حروب الروم ، ضمن كتاب فازيليف العرب والروم) ، ص ٢٤٦ .

\* فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا ، فيحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية حتى لتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ وقد لانخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض ، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدرأ كبيراً من التفاصيل ، ص ٢٤٦ .

### الممدوح .. حوار الآخر

فى الجزء الخاص بمدح المعتصم لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلاً عملاقاً ، يكاد يذكرنا بأبطال السير التاريخية أو أبطال الملاحم ، وإن كان لا يخفى حرصه على إضفاء الصفات الدينية عليه ، خاصة حين جسد فى شخصه كل آمال الأمة الإسلامية وطموحات أبنائها ، إذ جعله رمزاً لها ، وهو رمز تسنده الإرادة الإلهية التى أخلص لها الخليفة منذ خرج مقاتلاً فى سبيل نصرته دينه ، دون أن يبغى من وراء ذلك الخروج غرضاً دنيوياً ولا غنيمه حرب .

واستكمالاً لفكرة تنافر الأضداد أو الجمع بين المتناقضات فى فن أبى تمام ، راح يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من إيجاب وسلب ، فكانت السلبية البارزة فى جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولى للمعتصم ؛ ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إلى ميدان خصمه من صور الخراب والدمار والموت ، وكل ذلك حقق للممدوح وقومه نصراً عزيزاً مؤزراً ، تحولت من خلاله أدوات الموت إلى وسائل حياة تضمن للأمة الإسلامية بقاءها وسيادتها . وفى عرضه لوسائل الحياة تلك لم يزل أبو تمام يضرب بخياله فى أعماق البادية العربية ، خاصة حين قصد إلى اتخاذ أدواته التصويرية من الدلو ، والماء ، والعشب ، والسيوف ، والرماح وغيرها من أدوات الجاهليين فى وسائل تعاملهم مع واقعهم وصدورهم عنه .

ورغبة منه فى تصوير أبعاد الموقف عاد ، أبو تمام فجمع (دوافع المعتصم) إلى حتمية الخروج ، بعد أن أبرز منها سطوة الجانب الدينى ، فصور ذلك الجانب الأخلاقى أو الذاتى الذى ارتسمت أبعاده فى نفس الممدوح ، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة ونجدة ونخوة عربية أصيلة فيه ، تأبى أن تفرط فى كرامة امرأة مسلمة ، فسجل لنا الشاعر دور ذلك الصوت «الزيطرى» الذى صدر عن تلك المرأة العربية فكان داعية المعتصم إلى هذا الفتح ، والإصرار عليه . ومعه يزداد حرص الشاعر حين يكرر دائماً صدوره عن الطابع الدينى لذلك الفتح ، وقد قضى به المعتصم على عمود الشرك ، وأنهى أمره إلى الأبد فى منطقة الثغور .

والحق أن حظ الممدوح هنا من المدح المباشر قليل إذا قيس بعدد أبيات القصيدة . ولكن الشاعر شغل بمعطيات الصور الحربية مستهدفاً من ورائها استكمال

مدائحه ، وكأن المعتصم - كقائد - يظل قابلاً من وراء كل الصور البطولية التي أسداها الشاعر عبر مجمل أبياته .

والحق أيضاً أن الشاعر لم يغير منهجه الفني في سياق المدح ، حيث ظل صادراً عن تنافر أصداده ، حين أخذ يعرض موقف الممدوح بين «مطعم النصر» و«لو رمى بك غير الله لم يصب» ، ومنطق قوته الأسطورية ، «لغدا من نفسه وحدها في جحفل لجب» ، جامعاً بذلك بين قوة القائدة وقوة الخليفة المسلم ، ومنصرفاً منهما معاً إلى تعميق البعد الديني من وراء المعركة ، ومن هنا يأتي تمايز أبي تمام مادحاً في طبيعة حوارهِ حول الآخر فلم يفن فيه على المستوى الشخصي كما فعل صنّاع التكسب وهواة الاحتراف المدحى ، بقدر ما وقف محايداً عند حدود البيان الحربي الذي أذاعه من واقع مشاهد القتال ، وعندئذ سمح لنفسه أن يصوره ويضخم الصورة صدوراً عن انفعال حقيقي - لامفتعل - تجاه الخليفة ، متخذاً من حريق المدينة ومحاولات قائد الروم الفرار أساساً لتصوير طبائع الحدث ، التي لا بد أن تنتهي - بشكل منطقي - في صالح جيش المعتصم بالله .

ألم تكن المشاهد المرسومة للحريق والممتد إلى تيوفيل إلا جزءاً مكملًا للوحة انتصار الخليفة القائد وتصويره بطولته الأسطورية ، التي لم يتكرر لها نظير عبر وقائع التاريخ من قبل ١٩ .

\* «ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد «الشغرة» حتى دخل «طرسوس» وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر بعمورية ، والحياض مملوءة ، والناس يشربون منها ، لا يتبعون في طلب الماء ، وكانت إناخة المعتصم على عمورية يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان ، وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً «العرب والروم» ، ٢٦٩ ،

\* «وكثيراً ما يتغنون في أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين في حرب الروم» وقد يقع أن نجد في بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان في آسيا الصغرى أو الثغور لانجده عند غيرهما (يقصد أبا تمام والبحثري) ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكري ، العرب والروم ، ص ٣٤٦ .

### الخصم .. تضاد الصورة

وعلى طول القصيدة ، وعلى مدار صورها الجزئية يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف وكأنه يأبى إلا أن يقرن موقف الممدوح بموقف عدوه ، وهو مادفعه إلى التردد بين المشاهد ، وشجعه على الاستطراد فيها بين كلا الطرفين ، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم بإله الأكرمين على عرض سالب الصفتين لدى قادة الروم من أعدائه ، ومن تفاصيل صورة المنتصر يصر على إبراز موقف المنهزم وجبنه ومحاولته الفرار ، أو افتداء نفسه من كوارث الهزيمة التى حلت به على أيدي المعتصم ، ثم يؤكد ما يذهب إليه من واقع ذلك القوام العددي الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم ، ثم ماحل بجنده من قتل أدى إلى تناثر الجثث وتمزق الأشلاء بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام ، ومن خلال تلك العلاقة الجدلية المطردة راح يعرض جوانب المعركة موزعة بين المعسكرين فى وضوح فنى وتمايز تصويرى، دال على تمايز انفعاله تجاه شقى الحدث العظيم .

وعلى ما فى هذه الصور من عنف ووحشية ، نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقاً وغيظاً من خصوم الخلافة باعتبارهم كفاراً ، فآن لها أن تتشفى منهم ، وهو ما يعد مقبولاً ومبرراً إذا ما تصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة ، وما صنعه معها جند الروم من وحشية وعنف، بات ضرورياً معه للقائد المسلم أن ينتقم لها ولعروبته ودينه جميعاً .

ومن تأثير المنطق على الشاعر راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى بعد أن استوقفه منها طويلاً ذلك الشق الحسى أو المادى ، فنقل صورته تركيزاً على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقع فى صفوف الروم ، ليأتى بعده إلى الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيدعو للخليفة ، ويحمد له ما حققه للدين الإسلامى ، وعندئذ تسيطر عليه من الصور التاريخية ما يحكى قصة الصلة بين غزوة بدر، الكبرى ، وهذا الفتح «المعتصمى» ، ثم أضاف فى سياق هذا الختام تلك الموازنة الطريفة بين مشهد وجوه الروم وقد سيطرت عليهم الذلة من هول أشباح الهزيمة ، ومشهد وجوه المسلمين وما بدا عليها من البشر والسعادة بنتائج الفتح وما كشفه عن عظمة صاحبه وقوة جنده وعزة دينه .

ومن الواضح في القصيدة كلها ، وعبر صورها الكلية أو الجزئية على السواء حرص أبى تمام على تشكيل مواد صنعته الفنية ، وتسجيل قدرته على التعامل مع المادة التاريخية التي تزيد من توثيق مادته الجديدة ، فكان على درجة من التمكن ، مع قدر واضح من المرونة والدقة في انتقاء المادة الإسلامية التي ترددت في كثير من ألفاظه وصوره ، وهو يتدرج بالمواقف التاريخية من لدن الأكاسرة ، إلى الإسكندر ، إلى الأحداث الإسلامية الكبرى التي اختار منها غزوة بدر ، ومعها لا يخفى أيضاً ماصنعه الشاعر من مزاجية هادئة وهادفة بين التراث الأدبي الذي استلهمه وعاش في إطاره فكراً وفناً ، وإحساسه الخاص وموقفه الانفعالي واقعاً ، وكأنه يبرز أمامنا قادراً على التوفيق بين ثالث ذاته وموضوعه وتراثه في الوقت نفسه ، ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغة ساد من خلالها طابع الإطلاع والتعميم والغلو الملحمي ، والجمع بين المتناقضات ، إلى جانب كثافة التشخيص الذي فرضته على الشاعر طبيعة النزعة الوصفية ، التي استعان بها في تصوير أبعاد المعركة موزعة بين مقدمات ونتائج .

ويظل لأبى تمام ما عرف به فنه من صنعة بديعية أسرف في معالجة الصورة الشعرية من خلالها ، وكأن الموقف بدا مشجعاً له على أن يبدع فيها بألوانها المختلفة من جناس وطباق ومقابلات ورد الأعجاز على الصدور وغيرها ، وهو مما أدار حوله النقاد كثيراً من الحوار ، ويكفي أن يعدّ زعيم المدرسة البديعية العباسية ، منذ حمل على عاتقه أعبائها بعد أستاذه مسلم بن الوليد ، وتظل لهذه القصيدة أهميتها الخاصة في تاريخ الأدب العربي انطلاقاً من ذلك الحس التاريخي الذي سيطر على الشاعر ، فنهل من ثقافته ، وأبرزها مزيجاً جديداً من خلال فنه . كما يظل لها دور في توثيق التاريخ من خلال تصوير (عمورية) أو غيرها من وقائع أخرى شهدها التاريخ العربي والإسلامي ، ولعل هذا التوثيق أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية يسهم في رد اعتبارها ، ويضيف إليها مزايا جديدة وملاحح خاصة ، لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح ، كما تحتفظ بقيمتها الفنية في تسجيل المسلك الفني الذي ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه من خلال الأبعاد الفكرية المختلفة التي استوعبها ، وأفاد منها ، وأعاد صياغتها فنّاً شعرياً عذباً بهذا التفرد .

\* (وانما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لا علم لهم بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن الموقع للأفشين ، والذي فتحت عمورية الكبرى في أيامه هو نقفور الذي كان أيام الرشيد وما ذكرنا أشهر وأوضح ، إذا كان من الكوائن التي يشترك الناس في علمها بسبب شهرتها واستفاضة أبنائها ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد) ، العرب والروم ، ٢٩١ .

\* (ويسدو المدح واحداً في تناول حالاتي السلام والحرب على السواء ، ولكن تلك القسمة تظل بمثابة مؤشر للكشف عن طبيعة علاقة الموضوع هنا بموضوع المقدمة هناك ، من حيث أوجه الاتفاق أو التناقض بينهما ، وقد تبلور نظام الموضوعات في شكل شبه ثابت وإن بقيت لكل قصيدة ماهيتها الخاصة) ، ستيفان سبيرل ، مجلة الأدب العربي .

## التشبيث بالموروث .. مدخل التواصل

ويبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلاً يصوغها على أساسه ، ولاضيق في ذلك أو غرابة ، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار - وهذا ضروري وطبيعي - حجم ثقافته المركبة المختلفة عبر مصادرها العربية وغير العربية ، وربما بدا من أكثر صورها اتساعاً إلمامه الواسع بما سجله الشعراء في دواوينهم من مادة العصر الجاهلي وماتلاه من عصور الأدب حتى عصره ، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية إلى حد بعيد ، ولعله قد أفاد من تلك البائية التي نظمها ذو الرمة ، والتقط بعضاً مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعاني التي أعاد صياغتها ، وأحسن في توزيع نسقها ، حتى غدت شديدة الالتصاق بإبداعه في بانيته ، وإن كان لا يخفى صلتها بذلك التراث الذي ألمح إلى شيء منه في إعجابه بفن ذي الرمة نفسه في بيته المشهور ، حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

ماربع مية معموراً يطيف به      غيلان أبه رباً من ربيعها اغرب

ولعل في هذه الإشارة التاريخية مؤشراً يلمح لذلك المصدر الذي استغله أبوتمام فأجاد ، ومع أبيات ذي الرمة قد نتبين أوجه التشابه ، حيث يقول في بانيته :

جاءت من البيض زُغراً لا لباس لها      إلا الدهاس وأم برة وأب<sup>(١)</sup>

فربما اقتبس منها أبوتمام صورة الأم البارة والأب ، وقد أطلقها على أبناء المدينة في قصيدته ، وعلى النحو نفسه من الإفادة نجده وقد وضع في الاعتبار قول ذي الرمة أيضاً وقد نقله أبوتمام إلى مشهد هرب قائد الروم :

حتى إذا دومت في الأرض أدركه      كبر ولو شاء نجي نفسه الهروب<sup>(٢)</sup>

والخليفة عند أبي تمام كان مطعم النصر ، كقائد للمعركة لايهمه منها الاكتساب ، بقدر ما يهتمه الاحتساب ، وكأنه نظر إلى الصيغة المطروحة لدى ذي الرمة أيضاً في قوله :

(١) ديوان ذي الرمة ، ١٢٢ ، زعرا : أي لاريش عليها ؛ الدهاس : الرمل السهل اللين .

(٢) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب ، التويم : في السماء .

وَمُطْعَمَ الصَّيِّ هَبَال لُبَيْتِه      أَلْفَى أَبَاهُ بِذَاكَ الْكَسْبِ يَكْتَسِبُ<sup>(١)</sup>

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها ، قد لفت نظره واستوقفته تلك اللمة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

رَبْلًا وَأَرْطَى نَفْسَتْ عَنْهُ ذَوَائِبِه      كَوَاكِبُ الْخَرِّ حَتَّى مَاتَ الشُّهْبُ<sup>(٢)</sup>

وكذلك كان حال التشخيص الذى اعتمد عليه أبوتام فى تصوير الزمن ، ليله ونهاره وظلامه قريباً مما رصده قول ذى الرمة :

فَغَسَلَتْ وَعَمُودَ الصُّبْحِ مَنْصَدَعٌ      عَنْهَا وَسَائِرُهُ بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبٌ<sup>(٣)</sup>

وعلى غراره ورد مشهد الاحتجاب ، وهو ما حرص أبوتام على تصويره ضمن تجليات نتائج المعركة ، ومن قبله صورة ذى الرمة :

إِذَا أَخْرَجَ لَذَّةَ الدُّنْيَا تَبْطِنُهَا      وَالْبَيْتَ فَوْقَهُمَا بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبَ

سَافَتْ بِطَيْبَةِ الْعَرْنَيْنِ مَارِنَهَا      بِالْمَسْكِ وَالْعَبْرِ الْهِنْدِيِّ مُحْتَظَبِ<sup>(٤)</sup>

ولعل فى هذا اللمح الخاطف ما يعكس إحدى صور الإفادة التى عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة ، وقد انكب عليها فاحصاً متأملاً ، حتى تركت بذلك رصيذاً طيباً فى شعره ، تكتمل به صناعته ، ويتكشف ما أخذ به نفسه من الكد الذهنى فى لحظة الإبداع .

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمسها فى قصائده أيضاً حول تكرار بعض الصور التى ألحت على ذاكرته ، فبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزاً كبيراً ، وإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى مسجلة تواصل فنه عبر قصائده المتعددة ، كما تواصل من قبل مع إبداع سلفه ، وكأنما كانت صور بانيته فى عمورية مصدراً لكثير من تلك الألفاظ والصور والمكررة فى غيرها من قصائده ، على نحو ما يمكن تبينه من صور «جيش الرعب» التى رصدها للمعتصم قائداً لجنده ، وزاحفاً إلى عمورية ، إذ يعيد رسم

(١) مطعم الصيد : يريد الصائد برزق الصيد ؛ هبال : محتال ؛ أطلس اللون : يضرب إلى السواد .

(٢) نفسه ، ٨٦/٣ .

(٣) غسلت : يعنى حُمِرَ الوحش ؛ عمود الصبح : بياضه ؛ التغليس : السواد فى الليل .

(٤) أخولذة الدنيا : صاحبها ، تعطفها : تلبس بها أى جعلها عطاف نفسه ؛ تبطنها : علا فوقها ؛

سافت : شمت ؛ العرنين : الأنف كله ؛ المارن : مالا من عظام الأنف .

المشهد فى موقف آخر قائلاً :

مشت قلوبُ أناس فى صدورهم لما تراءوك تمشى نحوهم قُدماً<sup>(١)</sup>

أو ما كان من تشخيص «الأمانى» على النسق نفسه أيضاً فى قوله :

لما مخضت الأمانى التى احتلبوا عادت هموماً وكانت قبله همماً<sup>(٢)</sup>

وكأنما أعجب أبو تمام من فنه بصيغ التثنية التى ردها حول «الحمامين» و«الحياتين» فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعى ماصوره فى مثل قوله :

خذوا هنيئاً مريئاً يابنى جُثمٍ منه أمانين : من خوف ومن عدم

لولا مُناشدةُ القريبى لغادركم حصائد المرفقين : السيف والقلم<sup>(٣)</sup>

وكذلك كان الموقف إزاء فلسفة القوة التى أخذ بها الشاعر نفسه فى صدر البائية، ثم أصل لها حتى جعلها مصدراً لهذا التكرار الذى أعاده إلى الأذهان قوله :

هو الحق إن تستيقظوا فيه تغنموا وإن تغفلوا فالسيفُ ليس بغافل<sup>(٤)</sup>

وكذلك كان الحال فى إضاءة الموقف الدينى حول حركة الممدوح وتصوير انتصاراته ، على نحو ما رده أيضاً فى قوله :

فتوح أمير المؤمنين تفتحت لهنّ أزاهيرُ الرُّبا واغمائل

وعادات نصر لم تزل تستعيدُها عصابةُ حقّ فى عصابة باطل

وما هو إلا الوحى أو حدٌ مرفٍ تُميلُ ظباه أخذعى كلّ مائلٍ<sup>(٥)</sup>

وكذلك تكرر الموقف بين صور الاستحسان والاستهجان للمشهد من وجهة نظر الشاعر ، انطلاقاً من منطقة الانفعالى الذى يصدر عنه ، على نحو ما رسمه أبو تمام من صور مشرقة لخراب عمورية ، تكاد تلتقى مع نظائر لها فى يوم «الخرمية» حين

(١) ديوان أبى تمام ، ١٧٠/٢ .

(٢) ديوان أبى تمام ، ١٧١/٣ .

(٣) نفسه ، ١٨٧/٣ .

(٤) نفسه ، ٨٧٦/٣ .

(٥) ديوان أبى تمام ، ٨٦/٣ .

قال فيه :

سُمِجَتْ وَنُبِّهْنَا عَلَى اسْتِسْمَاجِهَا      مَاحُولُهَا مِنْ نَضْرَةٍ وَجَمَالِ<sup>(١)</sup>  
وكذلك كان ماجاء من قوله عن يوم «الخرمية»، أيضاً على نهج سعادة الأرض  
والسمااء بفتح عمورية :

يَوْمَ أَضَاءَ بِهِ الزَّمَانُ وَفَتَحَتْ      فِيهِ الْأَسْنَةُ زَهْرَةَ الْأَمَالِ<sup>(٢)</sup>  
ثم كانت صور الأسرى والسبايا كنتيجة إيجابية أحرزتها صفوف جند الإسلام ،  
فكما صورها في عمورية عرض نظيراً لها يوم الخرمية :

أَبْنَا بِكُلِّ خَرِيدَةٍ قَدْ انْجَزَتْ      فِيهَا عِدَاتُ الدَّهْرِ بَعْدَ مَطَالِ<sup>(٣)</sup>  
وكذلك صنع في تصوير فرار قائد العدو وهو على رأس جنده من أعداء الدين  
والدولة ، فكما أخذى «تيوفيل» قرايبه في يوم عمورية (يوم الردى) ، تكرر المشهد  
في يوم «الخرمية» :

هَتَكْتُ حَشَاشَتَهُ الْقَنَّا عَنْ وَاحِقٍ      أَهْدَى الطُّعْمَانَ لَهُ خَلِيقَةٌ قَالِ<sup>(٤)</sup>  
وعلى غرارها جاءت صورة «آساد الشرى» ممن نصجت جلودهم في  
«عمورية» ، حيث تقترب من نظيرتها في يوم الخرمية :

أَسَادُ مَوْتٍ مَخْدَرَاتٍ مَالِهَا      إِلَّا الصَّوَارِمُ وَالْقَنَا آجَامُ<sup>(٥)</sup>  
ثم هو يفسر مارآه في عمورية من أن الله قد رمى بالمعتصم فكان قريباً مما  
رسمه قوله وإن جنح به إلى منعطف آخر حول اعتداد الدين بالخليفة :

وَيَوْمَ خِيزَجِ وَالْأَلْبَابُ طَائِرَةٌ      لَوْلَمْ تَكُنْ نَاصِرَ الْإِسْلَامِ مَاسِلِمًا<sup>(٦)</sup>

(١) نفسه ، ١٤٢/٣ .

(٢) نفسه ، ١٣٩/٣ .

(٣) ديوانه ، ١٤٢/٣ .

(٤) نفسه ، ١٤٢/٣ ، أى شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك الميغض لما خاف على نفسه .

(٥) ديوانه ، ١٥٦/٣ .

(٦) نفسه ، ١٦٩/٣ .

ثم كان ماصوره من قوة عمورية وعراققتها ، وعلو شأنها ومكانتها في نفوس أبنائها أقرب شبيهاً مما عرضه في تصوير «موقان» وعلاقتها بالقائد والجند في قوله :

وانصاعَ عن موقانَ وهىَ لجنده      وله أبَ برَواؤُ عيال<sup>(١)</sup>

وعلى هذا النحو بدت الصورة متشابهة في ذاكرة أبى تمام ، وهو حين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر في خياله وعقله معاً من طابع خاص لتلك الحروب التي صورها ، كما تكشف عن تشابه انفعالاته بالصدق نفسه وتقارب درجاتها بالمستوى ذاته إزاء الأحداث ، ألم تكن حروباً إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشرك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالى والفكرى بدا للتكرار أهميته وفعاليته الفنية ، مما يظل دليلاً حياً على وحدة الفكر والشعور ، ومؤشراً من مؤشرات تشابه المصادر الثقافية التى أخذ منها ، وراح يخرجها في بناء جديد له تميزه وخصائصه في كل مرحلة من مراحل نظمه على حدة .

### معايير الصنعة .. مستويات الأداء

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبى تمام على المعالجة من منظور عقلى ، حرص فيه على تداخل الألوان بشكل دقيق ، منذ اختار لها بحر البسيط الذى استوعب كمّاً هائلاً من انفعالاته ، وأسهم في استيعابها ، ثم في تفريغ شحناتها لدى جمهوره المتجانس معه ، بما امتلأت به أدبياته من الضجيج والعنف ، ومعه تداخل حرف الروى الذى عمد فيه إلى الباء المكسورة ، التى ربما التقت مع البحر في العنف والحدة نفسيهما .

ومع هذا الحرص استطاع أيضاً أن يجعل من القصيدة معرضاً طيباً للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة والمركبة ، منذ راح يدير حوارَه حول الشهب السبعة ، وترتيب الأبراج ، وتوزيعها ، وماتدور فيه من الأفلاك والأقطاب ، وغير ذلك من مصطلحات ، مما كان له دور بارز في التقاطها من البيئة المتخصصة التى نهضت بتلك العلوم ، ووضعت لها مصطلحاتها وعرفت دلالاتها المتغيرة .

ومن التاريخ القديم راح أبوتمام يذيع معرفته بتفاصيله ، ويكشف عن خبرته

الواسعة بأحداثه ، فنشر منها معرفته بتاريخ كسرى وأبى كرب والإسكندر ، كما نشر من حسه بالتاريخ الإسلامى من مصادره العريقة ما يعرفه عن أحداث غزوة بدر الكبرى ، ودوافعها ونتائجها.. وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بحسه الدينى حتى حين استوقفه مشهد الخضاب كسنة عرفها المسلمون وغابت عن الروم ، إلا ما بدا منها مفروضاً عليهم من خضاب الدماء !

وكان الشاعر لم يشأ أن يبخل بأى من معارفه ، فإذا به يأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف ، وكان القصيدة تصبح فرصة سانحة لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف ، فـيأخذ من القصص الدينى ما يسجله من قصة «يوشع» ، حال تصويره لنيران المعركة التى خيلت له أن الشمس لم تغب ، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث النبوى الشريف مما أظهره فى حديثه عن انتصار الخليفة بواسطة الرعب الذى أثاره فى نفوس الأعداء ، ثم ظهرت ثقافته الأدبية التى وقف عند ملامح منها حول إعجابه «بذى الرمة» وصاحبته «مية» ، وكذا كان ما أفاده من فكر أدبى تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده . وربما اقترب أيضاً من صورة أبى نواس المشهورة حول الأمين :

واخفّت أهل الشُّرك حتى إنه      لتخسأفك النُّطفُ التى لم تُخلَقْ

ويحرص الشاعر على دقة التصوير ، بما يدفعه إلى الاستقصاء فى طرح مزيد من صوره المختلفة ، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر ، فيعرضه ليكمل به المشهد ويستقصى أطرافه ، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من العالم العلوى والأرضى ، حيث تلتقى سعادة الأرض بتفتح أبواب السماء له ، كما يحرص على التعليل ، وكشف المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها ، حتى تستكمل هيئتها وجزئياتها ، على نحو ما عرض من مشهد الشمس التى لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم ، لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبايا بعد انتهاء المعركة ، وبالتالي لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين ، فقد وجد كل منهم سبيةً - على الأقل - كانت من نصيبه من سبايا الروم ، على ما فى هذا الانتقاء التصويرى من ربط واضح بين المشهد وصورة المرأة المسلمة التى استغاثت بالخليفة من قبل (لبيت صوتاً زيطرياً) ..

وهكذا بدا الحرص الفنى عند أبى تمام على استكمال جزئيات الصورة ، ورصد كل مقوماتها ، وأبعادها ، حتى يتحول المشهد على يديه إلى صنعة عقلية محكمة ، أساسها العمق الفنى ، وتلمس الدقة التى تكشف عنها الألفاظ وتتسق من خلالها

الصور، خاصة حين يعمد إلى نشر الألوان المتناقضة التي تكشف عن جوانب فكره ، بما فيها من ثقافات متعددة متنوعة الاتجاهات والمصادر .

وربما أسهمت الألوان البديعية التي عمد إليها الشاعر وعُرف بها ، وعرفت به في استيعاب تلك المقومات العقلية ، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات ، وما قصد إلى طرحه من مقابلات معنوية وتصويرية ، كانت أساساً للرصيد الفني في معظم أبيات القصيدة ، وهي ألوان زاد من إفساح المجال لها ما تداخلت معه من عناصر تصويرية كان أساسها «التشخيص» الذي سيطر على الصورة الكبرى في القصيدة ، وملاً أركانها منذ صور الشاعر عمورية «فتاة» عذراء ، بررة الوجه ، متمنعة ، إلى ما كان من إعياء كسرى والتأبى على الخضوع له ، وصدودها عن أبي كرب ، إلى حرصها الدائب على أن تظل عذراء أمام الحوادث الجسام التي عجزت عن افتراءها ، فظلت خير مدائن الأرض ، وكأن الله مخض لها السنين لتملأها بخيراتها ، حتى أصبحت زبدة الحقب - على حد تعبيره - وأخيراً تحطم فيها عمود الشرك على أيدي المعتصم وجنده من المسلمين ، فلم تقم لها من بعد قائمة . كما يمثل الجانب اللوني من الصورة عنصراً رئيساً ، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها ، ابتداء من البياض والسواد الذي طرحه من خلال السيوف والكتب ، إلى سواد الكربة التي عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم ، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى ، وما غطاها من الحمرة القانية ، إلى سواد ظلمة الدخان الذي غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس ، إلى الضحى الشاحب اللون نتيجة استمرار القتال ، إلى بياض السيوف وسواد الرماح في مشهد الضرب والطعن ، إلى ما عرضه من مشهد وجوه الأعداء ، وقد غشاها اللون الأصفر الذي يشير إلى مرضها التاريخي ، وخوفها ، وفزعها من هول الوقائع التي أصابها بها الخليفة المعتصم بالله .

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداة للشكل القديم للقصيدة ، ولا هو خرج على روح النمط الموروث ، على الرغم مما عرف عن مكانته كقمة من قمم التجديد الثقافي في عصره ، فقد استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها في صورة جديدة من خلال فنه ، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التي التمس معطياتها من معاجم القدماء في مشهد «الحلب» و «المخض» ليصور من خلالهما أصداء توالى السنين على عمورية ، وما تجمع فيها من خيراتها ، ثم ظاهرة «الجرب» في إيل البادية ، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ما حدث في أنقرة ، ثم صورة «الورد» و«الصدر» التي عرفتها البادية العربية بإبلها ، و«عيون مياها» وتنازع القبائل حولها ، ثم ظهور ذلك الكم من الملامح البدوية العربية بإبلها ، و«عيون مياها»

وتنازع القبائل حولها ، ثم ظهور ذلك الكم من الملامح البدوية العريقة التى استوقفت أبا تمام من «الخيمة» التى شغله من أجزائها «عمودها» و «أوتادها» و «طنبها» فبدت المواد قديمة موروثة، استطاع أبو تمام أن يعرضها فى نسق فنى جديد تماماً من خلال عنصر التشخيص الذى عرف بإجادته له حتى تميز به فنه جمعاً بين منطقتى الفكر والوجدان .

وهكذا حرص أبو تمام على إبراز كثير من التناقضات فى فن القصيدة ، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من فنه موقفاً مهماً يلخص تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها ، أو فرضها هو على نفسه ، منذ جمع فيها بين الفكر والشعور فى فضاء منظومته ، ومن خلالها معاً استطاع تطوير الأقيسة المنطقية لمنطق الفن ، فأحالها إلى أقيسة فنية دقيقة متجددة ، جمعت بين الوضوح والبساطة ، كما جمع صاحبها بين تناقضات الحياة التى التمسها من واقعه المعاش ، وكشف من خلالها طبيعة رؤيته لقضايا الموت والحياة وما فى الحياة ذاتها من مفارقات بين الخير والشر ، إلى جانب ما فى عالمه الحربى من تناقضات معترك الإسلام والكفر ، وهو ما راح يفلسفه تاريخاً ، ويعرضه فناً فى القصيدة منذ أوقفها عند لوحتين متناقضتين : امتلأت أولاهما بإشراق الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال ، وعجت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام ، وملاها ضيق الحياة حين يشد إليها الموت رحاله ، مؤذناً بانتهائها ، وهى المتناقضات الكاشفة عن الموجب والسالب فى آن ، فإن لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت ، ومن الموقفين كليهما ينفذ إلى تنافر الأضداد ، التى يستطيع عن طريقها تصوير أقصى درجة من درجات التناقض بين الأشياء التى يقف بصدد تصويرها تفصيلاً .

وفى موقف الخليفة المعتصم بالله ، لجأ أبو تمام إلى اصطناع تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى أثره ، ومسلك لاهٍ مترف كان يمكنه الركون إليه ، إلى الخلود إلى المتعة الفانية من خلاله ، فلا يخرج - آنئذ - إلى حرب أو قتال ، وهو مارفضه الخليفة فخرج مجاهداً فى سبيل الله والذب عن دينه وعقيدته وأمته .

وفى موقف الحرب راح أبو تمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض ، إذ راح يتبين إشراق الحسن من أعماق ملامح القبح ، ويستخرج العمران من مشاهد الخراب والدمار ، ويتعرف الجمال من الدمامة ، وكأنما راح يمسك بريشته ، وينتقى للوحاته اللونية أصباغاً بعينها ، وإن بدا فى غير حاجة من تلك الأصباغ إلا إلى لونين فقط : الأسود والأبيض أو الملائكى والشيطانى ، وهما اللذان طرحهما عبر صور

القصيدة كلها خاصة في مشاهد الحرب ، وتوزيع أرصدة الهزيمة والانتصار بين معسكر المشرک من جانب ومعسكر الإسلام من جانب مقابل .

وحين استجمع الشاعر صور القديم في مخيلته ومنها المصدر الدينى لم يجد منها ما يلائم الموقف أيضاً إلا المتناقضات ، فأخذ الجانب الملائكى ليحقق من خلاله الاتساق بينه وبين شخص ممدوحه كخليفة للمسلمين ، ومعه راح يمزج المشاهد كلها من خلال ذلك الانتماء المقدس والسند الدينى ، وما يدل عليه من مدد السماء ليظهر فى الطرف الآخر الجانب الشيطانى الكتيب بما يحمله من مؤشرات الكفر وصور الإلحاد وضروب التمرد على العقيدة ، ونتيجة هذا كله كانت المحصلة النهائية لصورة المدينة ، وكان ما انتهى إليه أمرها بما جللها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدي المسلمين .

واستطاع أبو تمام أن يلخص أهمية المتناقضات فى عالمه وفلسفته فى سياق تلك الحكمة التى استمد من البادية مادتها التصويرية - كما رأينا آنفاً - ومن عقله استغل محتواها المعنوى ، ومن واقعه الحكى أكد دلالتها التوثيقية حين رصد دلولى الحياة من الماء والعشب ، كما صور طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى حد السيف وثانية فى سنان الرمح .

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضات بدت أكثر اتساقاً مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية ابتداءً من ممدوح ومهجو ، إلى دين ودنيا ، إلى إسلام وشرك ، أو عرب وروم ، أو سيف وتنجيم ، أو هزيمة وانتصار .. إلخ .

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات إلى سياقات متميزة تستوعب أبعاد انفعاله ، وتعكس وقائع عصره وتحكى طبيعة ثقافته وفكره ، ومن الطريف أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد والاثهام إليها ؛ حيث استطاع - بصدقه الانفعالى - أن يتجاوز مستوى ذلك الإتهام ، وأن يعلو عليها منذ صور انفعالاته ، وتخلص من قلقه وتجاوز صراعاته ، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات غيرية ، ليحيله - بذكاء وصدق - إلى موضوع معين فى الذاتية ، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها ، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية كرامتها ، فأفضى إليه الشاعر بشحنه العاطفية الصادقة ، جاعلاً من الموضوع الغيرى صورة راقية من ذاتية الأداء ، وعمق التعبير والتصوير .

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الشمولى العام ؛ إذ يجد فيها شخصية الشاعر العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم ، وينتصف لهم منهم ، ويرتدى معهم ثوب الانتصار ، ثم شخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا الدين مما يحقق له راحة نفسية وأمناً كان يطمح إليه ، ويعيش على أمل تحقيقه مجسداً فى قائد مسلم أيضاً .

وأخيراً يجد الشاعر ذاته بكل مقوماتها الفكرية والثقافية وما عاشته من إعجاب خالص بمصادر ثقافات وافدة من فلسفة ومنطق وغيرها ، إلى جانب ثقافات عربية عميقة أصلت لها علوم الأوائل ، فكانت قصيدة المدح معرضاً جامعاً لتلك الألوان الفكرية ، مما هيا لها مجالاً برزت من خلاله فتحوّلت القصيدة عنده إلى نسيج فكرى وجدانى متداخل ، تتعدّد فيه الخيوط ، ويشد بعضها بعضاً بشكل دقيق لا يكاد يوجد له نظير عند أسلافه أو معاصريه ، ولعل هذه القسمات الخاصة كانت من وراء المعارضات الشعرية التى اتخذت من بائية أبى تمام مثلاً شعرياً متميزاً تلهج بأنساق فنية متعددة كانت أصداً مؤكدة لصوت أبى تمام ، وترنماً يشير إلى مصداقية أدائه الانفعالى والفكرى معاً .

## منطق الدلالة .. رموز غالبية

أما عن المناطق الرمزية التي احتوتها القصيدة، فيمكن تأملها من خلال عدة محاور لا تحجب - بحال - استكشاف جوانب أخرى منها، ولعله أبرز هذه المحاور:

الرمز الأنثوي الذي شغل به الشاعر بصورة بارزة ومؤكدة من خلال لغة الاستطراد التي أخذ نفسه بها في معالجته، منذ اختفاء الطلل والغزل من مقدمة القصيدة، على الرغم من دخولها ضمن باب المديح، وكأنما وجد الشاعر ضالته - في إطار البحث عن رموز نسائية - في أنماط أخرى بدا جاداً في تناولها، على نحو ما كشفه تصويره للمدينة في صور مؤنثة متعددة الجوانب ابتداءً من تعرضه لها كقلعة حصينة ممنة، أو معالجته ليوم وقعتها، أو اعتبارها داراً للشرك على تأنيث الدار أيضاً، ثم تصويرها من خلال وقعها في نفوس أبنائها باعتبارها الأم الكبرى البارة بهم، وهم أيضاً شديداً البر بها إلى حد الاستعداد لفدائها بكل الأمهات والآباء.

ثم يمتد لديه بعد الرمز النسائي لتظهر المدينة في ثوب الفتاة الحسنة التي يشد إعجابها بشبابها وجمالها، وإذا هي تتأبى على الملوك، ويعجز كبار الفاتحين عن الاقتراب منها، أو التعرض لها، لما عرفوه من عنفها وقسوتها وحصانتها، ثم يتكرر الرمز نفسه - أو يكاد - من خلال مشهد الفتاة البكر، وقد استطاعت أن تحافظ على عذريتها على مدار الزمن وتوالى الخطوب، ولم يستطع أى منهما - الزمن أو الخطوب - أن ينال منها شيئاً، فكانت سيدة الموقف في منطقة الصراع الحرجة التي بدت طرفاً عنيداً من خلالها.

ثم يأتي الشاعر بمشهد الليالي - على لغة التأنيث بالطبع - ويصور موقفه أمامها وهي في صراع دائب لا يهدأ، وإذا هي تقاوم تلك الليالي مقاومة شرسة على غير قياس لنظائرها عند غيره من الشعراء، وكأنه يمهد لانتصارها على كل ماحولها بشكل مطلق.

وبذا تتحقق للمدينة - في ظل رموزها الأنثوية - كل الانتصارات وصور الانتشار والغلبة للمؤنث، على غرار ما بدا من مغالبتها للرجال من قبل، ولعلها لغة الاستقصاء التي دفعت أبا تمام إلى اصطناع هذا التدرج قصداً إلى جمع أطراف الصور حتى أراد تنويعها، فشغله صراعها مع الحوادث والنوب على حد تعبيره، ولم يخل لديه رمز البخيلة من إشارة إلى هذا البعد النسائي حين يتعلق المشهد - في بساطته -

بالمادة البدوية للصورة بما فيها من ظهور المرأة البدوية أيضاً ، فعملها بدت أقرب إلى ذهنه بحكم امتداد الخط النفسى الواحد عبر الجزئيات من واقع ذلك الانشغال المتكرر بالرموز النسائية .

ثم يرد رمز الأخت مشهداً آخر يكمل اللوحة ويحكي قصة الامتداد الحربى لانتصارات الخلفاء من خلال تجاوب مدن الروم بعضها مع البعض ، فجعل بين (عمورية) و(أنقرة) من أواصر القرى ما حلا له إطلاقه تحت صورة «أختها» التى لم تأنف من التجاوب معها ، ولم تتردد فى مشاركتها أحزانها ، فكانت عدوى انحريق بينهما أسرع من عدوى جرب الإبل حين يسرى فى القطيع الواحد ، وكأنها اللمحة الوجدانية التى أدت إلى توحد المدينتين من خلال مدلول الرمز النسائى أيضاً .

فإذا ما استوقفت الشاعر صورة الأمنيات المحطمة بدا قريباً إلى عالم الرموز الأنثوية ، نظراً لتوقفه الطويل عند أحداث المدينة من واقع ما أصابها من صور الدمار نتيجة ذلك الحريق الضخم الذى أتى على كل ما فيها ومن فيها .

ولاشك أن أول تنك الملامح النسائية يظل مرهوناً بذلك الصوت «الزيطرى» الذى انطلقت على أساس منه المعركة ، وقد صرف ذلك الصوت الخليفة العباسى عن حلاله ومجالس طربه وندمائه إلى حيث يجيب نداء المرأة المسلمة التى استغاثت به ، فكان صوتها بمثابة شرارة أودت بالمدينة وأهلها فى غير رحمة أو هوادة .

ويتردد لديه ذلك الاستطراد الظاهر حول المخدرة العذراء ، وقد أصابها من ألوان الدمار ما أصابها ، وهو ما يكمله الشاعر بلامح تصويرية أخرى غلبت عليها الرموز النسائية - أيضاً - حول الرُميات من سبايا أو ضحايا قتال ، ولعله بذلك قد اشتقى من عمورية التى رآها أهلها من قبل (فراجة الكربة) .

وانتقالاً من الرموز النسائية المتنوعة والمكررة تظل فى القصيدة «موتيفات» متشابهة تكاد تتوحد معالمها من خلال الأنسقة التصويرية التى ازدحمت بها ، وبدت هذه «الموتيفات» أقرب إلى الرمزية الدالة على انشغال نفسية الشاعر بمواقف معينة ، وقد تتحول إلى فلسفات عامة - أحياناً - يصدرها فى لون حكى ينضج بطبيعة الحدث ، أو يترجم موقف الشاعر إزاءه ، على نحو ما يمكن أن تتلمسه فى حوارهِ حول أدوات القتال ، حين يختار منها رمزين اثنين من رموز القوة القديمة والحديثة على السواء ، وربما بدا من غير قبيل المصادفة أو يوزع الشاعر الرمزين على نسق كمى واحد إذا ما أحصينا تكرار السيف لديه سبع مرات على مدار القصيدة (١ ، ٢ ، ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨) ، ليأتى فى حدود انكم نفسه حديثه عن انرمح سبع مرات أيضاً

(٣، ٢٤، ٣٦، ٣٨، ٤٤، ٤٥، ٥٠) -

ثم تستكمل لديه المشاهد الحربية من خلال رموز القوة في صورة الجيش (٣، ٤٠)، ومشهد الفتح (١١، ١٢، ١٣)، صورة الثغور (٤٧)، والحديث عن الكربة والسلب (٥٤)، إذ تبدو - في مجملها - محاور رمزية تجمعها بوتقة القوة التي انتصر لها الشاعر على كل ماعداها .

ولم ينس الشاعر أن يطرح الصورة المفارقة لهذا الرمز ، كلما آن له أن يتحدث عن الروم ، أو المدينة ، أو عن قائدهم ابتداءً في ذلك من تركيزه على مشهد الخراب والعدوى (٢١، ٢٢)، إلى صورة البطل القاتل من فرسان الروم (٢٣)، إلى امتداد الدل ، إلى الصخر والخشب (٢٥)، إلى ما أصاب قائدهم من صور الفرع والخوف (٥٠) وعندها يتوقف الشاعر عند رؤيته - أي القائد - للحرب وهلعه منها (٥٠) إلى صرفه للمال ومحاولته رشوة الخليفة (٥١)، إلى مشهد فراره وجبنه (٥٥)، إلى خفة الخوف والبحث عن وسائل الهرب (٥٦، ٥٧) ليتوج المشهد الممزق بصورة الضعف الجماعي الذي عرضه من خلال قتلى الروم جميعاً (٦٠، ٦٣، ٦٨) .

ثم تتجلى لديه الرموز الكونية علامة أخرى على الانشغال النفسي بمظاهر الطبيعة ، باعتبار توحيدها مع الوقائع ، وتحريكها عبر الأحداث إلى حيث يريد الشاعر نفسه ، وإذا به يبدأ قياسه الرمزي من حديثه عن لوحة التنجيم من خلال عرضه للكتب والصحائف، والسبعة الشهب ، والنجوم والتخرُّص ، والكذب ، وصفر ، ورجب ، والمذنب ، والأبرج ، والفلك ، والقطب مما اقتحم من خلاله علم المنجمين ، وراح يزاحمهم من خلال رموز التحدى التي راح فرض عليها نفسه في مشهدين متميزين :

أولهما : لوحة الليل والنهار وقد راحت تحكمه في تصويرها بمقياسه الخاص ، منذ بدا الليل لديه ضحىً ، وآثرت الشمس ألا تغيب ، وإذا الشمس طالعة وغير طالعة في آن واحد ، وإذا الظلماء عاكفة وقد تخلت لها الشمس عن إشراقها المعهود ، فكان التحريك الرمزي لقوى الطبيعة بمثابة استجابة محددة للبعد الانفعالي، الذي أراد أبوتمام تصويره من خلال يوم المعركة .

وثانيهما : تترجم له لوحة الجمال والقبح ، من خلال توقفه عند اختلال المعايير منذ تحدث عن السماجة والجمال ، إلى الخد الترب ، والربع العامر ، والمشهد الخرب ، إلى خروجه من سياق التصوير إلى مناطق التقرير والتصريح حول حسن المنقلب وسوء المنقلب ، ليكون خلاصة حوارهِ إزاء واقع المدينة من خلال مشاعره الحقيقية تجاه كل شيء فيها بعد دمارها .



## الفصل الرابع المصادر .. وآليات المعالجة

- \* التاريخ السياسى .. وإيقاع المرحلة .
- \* الدوافع .. الملاحظات .
- \* الإعلام .. التوثيق .
- \* التاريخ الأدبى .. التواصل .



## التاريخ السياسى .. وإيقاع الأحداث

من الواضح أن أبا تمام بدا شاعراً حريصاً فى علاقته بالتاريخ ، منذ قصد إلى مادته ينهل منها دون زيف أو تغيير وقائع ، وكأنه كان يحاول توثيق الحدث العظيم من خلال ذلك العرض التفصيلى الذى أخذ نفسه بالاستقصاء فيه إلى أبعد الحدود . ولاشك أنه استطاع من خلال ذلك التناول أن يعطى الموقعة والمعتصم كليهما حجمه الحقيقى - من وجهة نظره كشاعر - فى خضم أحداث التاريخ الإسلامى ، خاصة فى تلك الفترة العنيفة من فترات الصراع العربى البيزنطى ، مع مبالغات يسقط حقه فيها - كشاعر أيضاً - لا كمؤرخ ، تقول بعض مرويات الحدث ، أن المعتصم عندما سار إلى عمورية قد تجهز جهازاً لم يتجهزه خليفة قبله من السلاح والعدد والآلة ، وحياض الأدم ، والروايا ، والقرب ، ويمتد الخبر إلى أن المعتصم أمر أن يطم خندق عمورية بجلود الغنم المملوءة تراباً فطموه ، وعمل دبابات كباراً ، تسع كل دبابة عشرة رجال ، ليدحرجوها على الجلود إلى السور ، وعملوا سلايم ومنجنيقات .. فأمدهم المعتصم بالمنجنيقات التى حول السور ، فجمع بعضها إلى بعض حول القلعة وأمر أن يرمى ذلك الموضع (١) .

فمن هذه الرواية التاريخية وأشباهاها يبدو الخليفة المعتصم قائداً ذكياً ، حكيماً ، إذ استجمع كل قوته ، ودبر خطته الحربية وأحسن إعدادها استعداداً لفتح المدينة ، وكانت الحرب عنده بهذا القياس تخطيطاً لا يعرف فيه عشوائية ولا ينساق إليها ارتجالاً . ومن هنا استطاع أن يسجل نصراً جديداً للجيش الإسلامى سقطت أمامه قوات الروم ، وتقهقرت قياداتهم ، ثم برزت بطولة المعتصم فى مشاهد مختلفة متعددة أجاد رسمها له أبوتامم سواء فى قيادته جحافله ، أو فى إقامة الحصار حول المدينة حتى أسكت كل ضجيج شهدته المدينة من قبل أن يصعد إليها الخليفة القائد .

ومن هنا لانستطيع أن نقف بالنص عند إطار قصيدة المدح العربية الموروثة بقدر ماتدخل فى إطار الحماسات الحربية ، أو الملاحم القتالية - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - فهى إنما تحكى فصلاً درامياً دامياً من فصول قصة الصراع العاتى الذى شهدته الدولة العباسية مع الروم ، وكان من أبرز أبطاله الخليفة المعتصم نفسه بعد أن

انصرف عن متع مجالسه ، ورفضها وحدد وجهته إلى القتال ، ومع جمهوره الذى تجسدت فيه آماله الكبار ، حيث راح يتقرب مشاهد الصراع من خلال إشفاقه على البطل وانتظار لحظة انتصاره .

وعلى هذا نستطيع أن نسجل القصيدة - أيضاً - ضمن الوثائق التى تمزج التاريخ بالفن ، وتصدر عن رؤية صادقة لاتعرف الموارد ، بقدر ماتعرف التفنن فى عرض جوانب الصورة ، بما فيها من سلب وإيجاب معاً ، ولذلك استطاع أبو تمام كما استنتج ذلك أحد دارسيه ، أن ينقل شعر الصراع من بيت أو أبيات ترد فى قصيدة المدح إلى قصيدة كاملة أو شبه كاملة (١) .

على أنها - أى البائية - لم تكن الوحيدة له فى شعر الحرب التى سارت فى هذا السياق ، بل سجل شاعرها على غرارها صوراً أخرى من ذلك الصراع الممتد بين العرب والروم ، فى سبع قصائد ، وكأنما وزع عليها ثقافته التاريخية ونشر فيها انفعاله وسلط عليها حسه الدينى ، وإن كان لا يخفى لديه أنه خص «عمورية» بقدر متميز من هذين الموقفين المعرفى والنفسى معاً .

ويبدو أن الرصيد التاريخى لديه قد ازداد تأكيداً بحكم المشاهد المحكية أو المعاشية الفعلية لظروف الموقعة ، إذ لانشك أنه سمع عن مذبحة «زبطرة» التى ذاع أمرها وانتشر بين الرعية ، وأقضت أخبارها مضاجع كل مسلم بدا غيوراً على عرض امرأة مسلمة ، وعندئذ التقط الشاعر أو خيوط انفعاله ، ليترجمها فناً من خلال مقومات حاسته الفنية ، وملكاته التصويرية ، فحول القضية من صورتها الجزئية على مستوى «الأناء» إلى «موقف إنسانى» عام ، يرفض فيه أشباه الإهانة التى دعت المرأة العربية إلى الاستغاثة بالمعتصم ، وكأنما شاء أن يخلط ذلك كله بما نما إلى علمه من أخبار القصر الحاكم ، ومادار هناك فى بلاط المعتصم من رد فعل الأحداث ، وكيف تطوع المنجمون بالإفتاء فى أمر الغزاة الذين تناولوا على المسلمين ، وطغوا على الخليفة ، حتى بلغ المعتصم عنهم أنهم قالوا : والله إنا لنروى أنه لايفتح حصناً إلا أولاد الزما ، وإن هؤلاء أقاموا إلى زمان التين والعنب لايفلت منهم أحد ، فبلغ ذلك المعتصم فقال : أما إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرنى الله عز وجل قبل ذلك ، وأما قوله «لايفتحها إلا أولاد الزما» فما أريد أكثر ممن معى منهم (٢) .

وعلى أية حال يظل مؤكداً أن أبا تمام قد استوثق من موقف المعتصم من

(١) د. نصرت عبدالرحمن ، شعر الصراع مع الروم ، ١٧٦ .

(٢) أخبار أبى تمام للصولى ، ٣١ .

المنجمين ، ورأى ماكان من شراسة جيوشه ، وعنف جنده فى مشاهد إحراق عمورية ، وإسكات كل أصوات الفكر فى أرضها الحصينة ، مما دعاه مراراً إلى تصوير سخريته وتهكمه من مرويّات المنجمين ، وما أذاعوه بين الناس افتراءً وكذباً .

### الدوافع .. الملابسات

ولاشك أن أبا تمام قد أحيا أصواتاً عربية أخرى سجلت للمرأة العربية كرامتها ، وسطرتها شعراً هادئاً وصاحباً على نحو ماترى من قول الفرزدق فى مدح الوليد ابن عبد الملك مع تسجيل الفارق بين الموقفين قبل عرض المشاهد ؛ بين شاعر يقف بين يدى الخليفة مادحاً ، وبين أبى تمام يشرح - نفسياً على الأقل - مدخله إلى ميدان المعركة ليكون وسيلة إعلام ترصد الوقائع ولا تكتفى بافتراضات الفرزدق التى قال فيها :

فلو سمعَ اغليفةً صوتَ دَاعٍ	ينادى الله : هلْ لى من مُجِير ؟
وأصواتُ النِّساءِ مقرنات	وصبيانُ لهنَّ على الحِجور
إذا لا أجابَتْ لِسَانٌ دَاعٍ	لدين الله مِغْضَابَ نَصُور
أمينُ الله يصدعُ حينَ يَقْضَى	بدين محمد وبه أُمُور <sup>(١)</sup>

وفى غير حاجة إلى مزيد تعليق أن يبدو موقف المعتصم كما صوره أبو تمام أشد عمقاً ، وأكثر عنفاً لمجرد سماع صوت امرأة عربية واحدة ، تستنجد به وتستغيث باسمه ، دون أن يظل الأمر لديه رهناً بمثل ماصوره الفرزدق فى لوحته الموجزة .

وكان أبا تمام يحرص على أن يفتح القصيدة بما استوحاه من معطيات ذلك الواقع التاريخى بالتحديد ، حيث يسجل خلاصة التجربة كما عاشها ورآها وأجاد تمثيلها وعرضها ، ووجد الصواب فيما ذهب إليه الخليفة القائد ، وانتهى إلى تسجيل فلسفة القوة فى مفتتح القصيدة منذ بيت المطلع ، وكأنما تحدت أمامه معالم الرؤية فراح يردد لها نظائر فى أماكن أخرى من شعره على نحو ما قيل فى معرض المدح :

(١) ديوان الفرزدق ، ٢٨٥/١ ، الأمور : الأمر .

وليس يُجَلِّى الكرب رأى مُسَدَّدٌ إذا هو لم يُؤَنَسْ بِرُمَحٍ مُسَدَّدٍ<sup>(١)</sup>

وربما أفاد - أيضاً - من أرصدة التاريخ الأدبى ، مع تعديل المواقف تناسبياً مع الظرف التاريخى الخاص الذى يستوقفه ، ذلك أن منطق القوة - المستوى الفردى - يسيطر أيضاً على ذاكرته ، فيبث الفكرة من قبل اقتناعه بها انطلاقاً فى ذلك من عنف تجاربه وصعوبات حياته ، وكأنه يردد مواقف أسلافه ، يقول عبید الله بن الحر وهو يطرح أشباهاً لما قاله صعالیک العصر الجاهلى ، حين أصبح صعلوكاً أموياً :

إذا كنت ذا رُمَحٍ وسيف مصمَّمٌ على سباح أدناكَ مما تُؤمِّلُ  
وانك إن لتركب الهولَ لاتنلُ من المال ما يكفى الصديقَ ويفصل<sup>(٢)</sup>

وإن كان الفاصل لازال بيناً بين الموقف الفردى كما يطرحه ابن الحر من واقع صعلكته ، والموقف التاريخى كما يستخلص منه أبوتمام ضرورات الحروب وفلسفتها على مستوى الأمم والديانات والأجناس ، وخاصة أن ما قاله ابن الحر قد التمسه غيره من الشعراء ، كما ورد عند مالك بن الریب فى تلك الحكمة التى صاغها من واقع حياته أيضاً :

وما منَ كان ذا سيف ورمح وطابَ بنفسه موتاً - بفرد<sup>(٣)</sup>

فإذا بدأنا بتبيين الأبعاد التاريخية فى القصيدة لفت نظرنا حرص الشاعر على تكرار معان ومواقف معينة فى مواضع أخرى من شعره ، من الأفضل أن نقف عليها ، لاستكشاف أهميتها أو - على الأقل - لمعرفة العلة الكامنة وراء مثل هذا التكرار . فهو يجعل ممدوحه مفتاح المدينة التى يفتحها ، ويحقق فيها انتصاراً إثر انتصار على نحو قوله فى رثاء المعتصم ومدح الوراق :

مفتاحُ كلِّ مدينة - قد أبهتَ علَقاً ومُخْلِ كلِّ دارٍ مقام<sup>(١)</sup>

ثم يتكرر الموقف ويأخذ منعطفاً دينياً أكثر عمقاً فى قوله لممدوحه :

(١) ديوان أبى تمام ، ٢٧/٢ .

(٢) شعراء أمويين ، ١١١/١ .

(٣) نفسه ، ٧/١ .

قمت فيها بحجة الله لما أن جعلت السيوف عنك خضوماً  
فتح الله في اللواء لك اغما فوق يوم الاثنين فتحاً عظيماً<sup>(٢)</sup>

وهو ما يعرضه بصورة أدق في مثل محتواها ووقعها في فتح عمورية ، إذ يقول  
والضمير للمعتصم في بيت وللروم في الآخر :

رمى بك الله برجنيه فهدمها ولورمى بك غير الله لم تصب  
من بعد ما أشبوها واثقين بها والله فتاح باب المعقل الأشب  
وفي مشهد الهزيمة في معسكر الأعداء أيضاً تتكرر الصور في أكثر قصيدة ،  
فهو يرى في مشهد القتال :

وكان الأعناق يوم الوغى أولى بأسيا فهم من الأغمداد  
فإذا ذلت السيوف غداة الرو ع كانت هرادياً للهوادي<sup>(٣)</sup>  
وهو ما يلتقي مع الصورة التي رسمها في قصيدته في عمورية قائلاً :

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت أحق بالبيض أسدانا من الحجب

وعلى هذا النحو تبدو طبيعة مواجهته لمدوحه ، ومنطلق مخاطبته إياه من  
منطق البطولة والثناء على شخصه ، وتعظيم اليوم الذي انتصر فيه مما يبدو ظاهراً في  
مثل قوله :

له أيامك اللأى أغرت بها ضفر الهدى وقديماً كان قد مرجا  
كانت على الدين كالساعات من قصر وعدّها بأك من طولها حججاً  
بيض وسمر إذا ما غمرة زخرت للموت خضت بها الأرواح والمهجا  
إن ينج منك أبونصر فعن قدر تجر الرجال ولكن سلّه كيف نجلا<sup>(٤)</sup>

فالصور تكاد تلتقى تماماً مع بعض صور جزئية من لوحة عمورية كما في  
قوله :

فبين أيامك اللأى نصرت بها وبين أيام بدر أقرب النسب

وإن كان قد زادها تخصيصاً وتعظيماً بربطها بيوم بدر ، ولكنه عرضها في

البيتين الأولين متعلقة بالدين عموماً ، إذ كانت عليه الساعات من قصره ، وفي صورة الرماح والسيوف يعود إلى ترديدها في قوله :

إنَّ الحَمَامِينَ مِنْ يِضْرٍ وَمِنْ سُمْرٍ      دلوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشْبٍ

ليستوقفه بعدها تصوير فرار العدو ، وهو ماراح يردده حول محاولة «تيوفيل» الهرب ، وإن زاد فيه تفصيلاً قوله :

ولِيْ وَفَدَ الْجَمُّ اِغْطَى مَنْطَقَهُ      بسكنة تحتها الأحشاءُ في صَحْبٍ  
مُرْكَلًا يَفَاعُ الْأَرْضَ يَشْرَفُهُ      من خفة الخوف لا من خفة الطَّربِ

وهو مشهد وجد أكثر من صدى في ذاكرة أبى تمام ، ففي تصوير (تيوفيل) نفسه في إحدى هزائمه أمام خالد بن يزيد الشيباني قال فيه :

أشْمُ شَرِيكِيْ يَسِيرُ أَمَامَهُ      مسيرة شهر في كتابه الرُّعْبُ  
ولما رَأَى (توفيل) راياتك التي      إذا ما اتلَّابَتْ لا يقارمها الصلب  
تولَّى ولم يألُ الرَّدَى في اتِّسَاعِهِ      كأن الرَّدَى في قَصْدِهِ هائمٌ صَبُ  
كان بلاد الروم عُمْتُ بَصِيحَةٍ      فضُمَّتْ حشاها أرْغاً وسطها السَّقْبُ<sup>(٥)</sup>

وكان مشهد الهرب والفرار يتكرر أمامه ، فيعيد تصويره بالواقعية نفسها ، وتأخذه إليه مزيداً من تفاصيل الصورة ، وقريب من تلك المشاهد أيضاً ما قاله في هرب بابك على القياس التصويرى نفسه :

وهاربٍ ودخيلُ الرُّوِّ يَجْلُبُهُ      إلى المُنُونِ كما يستجلبُ النُّقْدُ  
كأنما نفسُه من طُولِ حَيْرَتِهَا      منها على نفسه يومَ الرُّغَى رَصْدُ<sup>(٦)</sup>

وفي مشهد يوم عمورية تبدو إجادته بارزة في تصويره في القصيدة من منطق انفعاله الخاص به ، ثم اتساع دائرة هذا الانفعال ، وتعميم الاستبشار على المسلمين معه ، مما يوازيه نظير في ذلك المشهد الذي صورَه قائلاً لمحمد بن يوسف في القصيدة السابقة نفسها :

يَوْمَ بِهِ أَخَذَ الْإِسْلَامُ زِينَتَهُ      بأسرها واكتسى فخراً به الأبد  
يَوْمَ يَجِيءُ إِذَا قَامَ الْحِسَابُ وَلَهُمْ      يَذْمُهُ «بدر» ولم يُفْضَحْ به أحدُ<sup>(٧)</sup>

وفى صورة الماضى التى رأى فيها خيرات عمورية «معسولة الحلب» نراه وقد عاد إلى رصدها فى أكثر من موضع ، على نحو قوله فى موقف ذاتى :

فَقَدِمْنَا كُنْتُ مَعْسُولَ الْأَمَانِي وَمَا أَوْدَمَ الْقَوَافِي السُّدَادُ<sup>(٨)</sup>

وفى موقف حربى آخر لمحمد بن سعيد يكرر الصورة نفسها :

وَقَانِعٌ عَذِبَتْ أَبَاؤُهَا وَحَلَّتْ حَتَّى لَقَدْ صَارَ مَهْجُورًا لَهَا الشُّهُدُ<sup>(٩)</sup>

وفى موقف ثالث يجمع فيه بين المدح والهجاء يقول :

كَانَتْ لَكُمْ أَخْلَاقُهُ مَعْسُولَةٌ فَعَرَكْتُمُوهَا وَهِيَ مِلْحٌ عَلَقَمٌ<sup>(١٠)</sup>

وفى لوحته الفنية التى رسمها لشجاعة المعتصم حتى يجعله من نفسه وحدها فى جحفل لجب - على حد تصويره - يكرر مشهد البطولة أيضاً فى قوله مادحاً فى سياق مشابه :

هُوَ اللَّيْثُ لَيْثُ الْغَابِ بِأَسَا وَنَجْدَةٍ وَإِنْ كَانَ أَحْيَا مِنْهُ وَجْهًا وَأَكْرَمًا<sup>(١١)</sup>

وفى لوحة «عمورية» موزعة بين ماضيها وحاضرها تتردد المعانى وتنسأل فى ذهن أبى تمام ، فهو يصور حال الروميات وقد مات أزواجهن من الفرسان ليأتى شبيه بهذا فى قوله بعد الانتهاء من تصوير فرار بابك :

لَمْ يَبْقَ مُشْرِكَةٌ إِلَّا وَقَدْ عَلِمَتْ إِنْ لَمْ تَتَّبْ أَنَّهُ لِلْسُّفِّ مَاتِلِدٌ<sup>(١٢)</sup>

ثم يزيد الموقف تحديداً فى بيان طبيعة خروج المعتصم إلى عمورية - بخاصة- وترك أى مسلك آخر مما يردده فى قصيدة له أخرى ، حيث يقول :

وَمَنْ كَانَ بِالْبَيْضِ الْكَوَاعِبُ مُغْرَمًا فَمَا زِلْتُ بِالْبَيْضِ الْقَوَاضِبُ مُغْرَمًا  
وَمَنْ تَيَمَّتْ سُمْرُ الْحَسَانِ وَأَدَمَهَا فَمَا زِلْتُ بِالسَّمْرِ الْعَوَالِي مَتِيَمًا<sup>(١٣)</sup>

ولعل لغة التصوير بهذا الشكل تكشف جانباً مكثفاً يعكس بُعداً من ذلك التواصل الفكرى عند أبى تمام ، وهو ماتؤكدده الصورة التى أكثر فى عرضها ، وألح فى تناولها ، ومعالجة تفاصيلها ، وهو تواصل يبدو أساساً فى تاريخ فكر الشاعر وفنه اتساقاً مع ما استوعبه من كل مصادر التاريخ وفروعه كما ثقفها ووعاها ، ولذا يحسن أن

نتعرف - تفصيلاً - ما أخذه منه ، وطبيعة ذلك الأخذ ، وكيف صاغ من خلاله فنه على غرار ما تكشّف في القصيدة وأبرزته صورتها الجزئية .

### الإعلام .. التوثيق

فإذا ماتجاوزنا عصر أبي تمام وظروف الموقعة الحربية التي صور أبعادها موزعة بين لوحات الهزيمة والانتصار ، والحريق والفرار ، ومدح المعتصم والسخرية من (تيوفيل) ، بدت القصيدة - في مجملها - لوحة كبرى تكشّف عن جانب من التاريخ السياسي والحربي للعصر العباسي ، وتسجل نمطاً مما دار من صراعات بين العرب والروم ، فإن تجاوزه - مؤقتاً - وعدنا مع الشاعر إلى غيره من مصادر تاريخية وجدنا مظاهر الاستعانة بالمصادر التاريخية تتكرر مع أبيات القصيدة - كما سنرى عما قليل - هنا يظل للموقف التاريخي دوره كجزء من ثقافة أبي تمام، وله أهميته أيضاً في استخلاص بعض جوانب ثقافته العصرية المعاشة فحسب ، بل يمكن توظيف هذا الجانب في كشف تفاصيل جزئيات كثيرة، تعكس الطبيعة النوعية للحياة الحربية من خلال ماساد فيها من أدوات قتالية من سيوف ورماح ودروع ، ثم طبيعة الميدان القتالي في عمورية بساحاته ورحبه ، ثم نيران الحريق التي تسجل لهما استخدام المنجنيق اتساقاً مع سياق الأخبار التاريخية عما وصل إليه العرب في صنع السلاح آنئذ ، فعلاوة على المجانيق والعربات والدبابات فقد استعملوا في حروبهم الكباش والأبراج والقناير،<sup>(١٤)</sup> .

ويبدو أن شعراء العصر أنفوا من عرض هذه الأدوات كلها ، وفضلوا الوقوف عند الأسلحة العربية التقليدية العريقة التي دأب العرب على استعمالها في أعنف مراحل القتال من أسلحة دفاعية فيها الدروع السابغة والخوذات الواقية ، وأخرى هجومية من سيوف ورماح ، أضاف إليها الشاعر هنا جوانب من تلك الحرب المعنوية القاتلة بما فيها من صورة «جيش الرعب» أو «الجيش اللجب» ، وبما فيها أيضاً من مشاهد الانهزام من (قطع الرقاب) و(تحطيم أبراج المدينة) وتدمير (حصونها وقلاعها) ، فلا شك أن هذا الحطام وذلك الحريق إنما يكشفان عن كل الأدوات المستحدثة التي حدثنا عنها التاريخ ، ولكن الشاعر العربي أصر على تصوير ما يستخدم من أدوات القتال في التلاحم المباشر ، وتأكيد أصالة البطولة ، والتقدم المستمر في الميدان ، والاقتحام الدائب من قبل جند المسلمين عن طريق «طبي

السيوف، ، «أطراف القنا السلب، وأشباهها .

ومع هذا المعجم الحربى يضيف الشاعر معجماً آخر يكشف عن جانب متميز من تاريخ عصره ، ويستمد منه مصطلحاته فى تلك الأبيات التى تعرض فيها لكتب «التنجيم، وصحائف المنجمين ، وعرض كثيراً بما يدور فى عالمهم من تضليل وبهتان منذ راحوا يستغلون «السبعة الشهب» ، «الكوكب الغربى ذو الذنب» ، «الأبراج العليا» التى شغلهم ترتيبها فصنفوها بين «منقلبة» وأخرى «غير منقلبة» ، وكذلك تعاملوا من خلال «الفلك والقطب» ، وكيفية دوران كل منها ، ثم دار حوارهم حول موسم نضج التين والعنب ، صحيح أنه يعرض كل هذا لتأكيد سخريته منهم ، وتهكمه بعلمهم المزعوم ، ولكنه سجل معلومة تاريخية مهمة أفاد منها فى فنه من ناحية ، وفى رصد التاريخ الدقيق لتلك الفترة من ناحية ثانية ، ثم فى رصد مكانة علم التنجيم وصلة المنجمين بالسياسة من ناحية ثالثة .

ومن تاريخ العصر يميل الشاعر إلى التاريخ القديم، كما يمكن أن نلتمس منه بعض المظاهر فى القصيدة ابتداء من تاريخ ما قبل الإسلام حين يستحضر من الماضى القديم مكانة عمورية ، وكيف تأبّت منذ القدم على كبار الفاتحين :

وبرّة الوجه قد أغبت رياضتها      كسرى وصدت صدوراً عن أبى كرب  
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد      شابت نواصى الليالى وهى لم تشب

فمنذ فجر التاريخ راح يتلفظ أسماء كبار الملوك ، وهو لم يعرض الأسماء الثلاثة بشكل عشوائى ، بل لعله قصد بجمعهم الإشارة الصريحة إلى إمبراطورياتهم الخالدة التى استعصت عليها المدينة وتابّت زماناً ، وكأنه يجسد فى الأسماء الثلاثة الإمبراطورية الفارسية واليونانية والعربية ، ومن التاريخ الإسلامى فى عصر المبعث يستغل مشهد انتصار الإسلام والمسلمين فى غزوة بدر، الكبرى ، ليتخذ منه شاهداً يقرن به فتح عمورية ، ويقس عليه الجانب الدينى فى انتصار المعتصم ، خاصة أنه جعل هذا الفتح فى المقدمة فتحاً دينياً تستبشر به الأرض ، وتتفتح له أبواب السماء ، ومن هنا بدا حرصه الدقيق من قبل أن يطرح المقارنة ، إذ مهد لها بمقدمة من جنسها تقود إليها حتماً ، منذ أكد أن المعتصم لا يستهدف إلا الدفاع عن الدين والعقيدة فحسب، ومن هنا كان قرينه من دوافع يوم بدر :

خليفة الله جازى الله سعيك عن  
 إن كان بين صروف الدهر من رحم  
 فبين أيامك الأتى نصرت بها  
 جثومة الدين والإسلام والحسب  
 موصولة أو ذمام غير منقضب :  
 وبين أيام «بدر» أقرب النسب

ومن التاريخ الإسلامى يتقدم إلى تاريخ عصره قبل فتح عمورية ، وكأنه يقلب فى ذاكرة التاريخ ، ليجد أشباهاً للموقف ، وفى موقف المسلمين يجد غزوة «بدر» ، وفى موقف خراب ديار الشرك وجد لها نظيراً أيضاً فى خراب «أنقرة» فى التاريخ للعباسى زمن الخليفة المأمون ، وربما أشار بها إلى ما حدث عندما سار المأمون إلى حصن «قرة» ، وهو يقود جيشه الجرار الذى يكاد يدمر عن بكرة أبيهم ، وفيه قال أبوتمام أيضاً :

حتى نقضت الروم منك بوقعة  
 فشمت غزوة جمعهم فيه وقد  
 شنعاء ليس لنقضها إبرام  
 جعلت تفصم عن غراها الهام<sup>(١٥)</sup>

فبدا حريصاً على الاستشهاد التاريخى ، وضرب الأمثلة من خلال وقائع تمتد عبر دروب التاريخ إلى عصر الإسكندر وكسرى ، وأبى كرب ، ومن بعدهم ، إلى اللوحة التى استغلها من واقع الغزوات الإسلامية فى يوم «بدر» . وأخيراً يستشهد بهزيمة سابقة لحقت بالروم فى تاريخ الدولة العباسية على يد خليفة سابق ، ملك فيها أيضاً زمام القيادة وحقق النصر للإسلام من منطلق أحداث عمورية نفسها ودوافع الخروج إليها .

### التاريخ الأدبى .. درجات التقابل

ولسنا فى حاجة هنا إلى معاودة القول حول أهمية ما طرحته القصيدة حول موقف الخليفة بدءاً من الخروج للمعركة ، إلى موقف المنجمين ، أو ماسجله الشاعر من مصطلحاتهم ، ومع هذا قد نكون فى حاجة إلى تأكيد هذه المسألة مرة أخرى ، خاصة إذا أضفنا إلى تلك التفاصيل لوحة «الخراب» التى حلت بعمورية ، وكيف أسلمت القياد للمعتصم لينتهى فيها عهد الشرك وينتشر الإسلام على يديه .

فإذا ما تجاوزنا التاريخ - على عمومه - فى القصيدة وحددنا القول بـ (التاريخ الأدبى) الذى اشتد شغف أبى تمام به ، أمكن أن نتوقف معه عند صور عديدة تأثر

فيها بتلك الأجيال التي راح يردد أسماء كبار الشعراء فيها ، حين يحيل المعركة إلى موقف ديني يذكرنا بمواقف عديدة لشعراء عصر المبعث ممن سجلوا غزوات الرسول عليه الصلاة والسلام ، وبأن دورهم في تبني قضايا المسلمين من خلال حروبهم اللسانية ، وهو تيار استمر أيضاً لدى شعراء العصر الأموي ، فهو يكاد يلهج بقريب مما قاله كعب الأشقرى :

لولا المهلب للجيش الذي رصدوا      أنهارَ كرمان بعد الله ماصدروا  
إنا اعتصمنا بحبل الله إذ جحدوا      بالمحكمات ولم نكفر كما كفروا  
جاروا عن القصد والإسلام وأتبعوا      ديناً يخالف ماجاءت به النذر<sup>(١٦)</sup>

وفي عرضه للوحة عمورية ، وتصويره مكانتها في نفوس أبنائها ، منذ رآها بالنسبة للروم رمزاً للأم الكبرى التي احتوتهم جميعاً :

أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا      فداءها كل أم برة وأب  
وإذا به يقترب من حميد بن ثور في قوله :

من البيض عاشت بين أم عزيرة      وبين أب بر أطاع أكرما<sup>(١٧)</sup>

وحين يذهب أبوتام - على مذهبه في التشخيص - إلى تصوير الأمانى في قوله :

أمانيا سلبتهم نجح حاجسها      ظبى السيوف وأطراف القنا السلب

يكاد يذكرنا بقول قيس بن زهير العبسى في الجاهلية على مستوى الحس الفردى والبعد التصويرى :

فإن أك قد بردت بهم غليلي      فلم أقطع بهم إلا الأمانى

وفي تصويره لعجز الشعر والخطب أو النثر عن تصوير مكانة الفتح ، وكذا مكانة مدوحه يكاد يلتقى أيضاً مع ماقاله أشجع السلى :

وماترك المداح فيك مقالة      ولا قال إلا دون ما فيك قائل

وفي تصويره ماضى عمورية ، وكيف تأبت على كبار الفاتحين في التاريخ ، يكاد يردد من الأسماء ما تردد عند (كعب بن مالك الأنصارى) وهو يرد على (عبدالله

ابن الزبير (فى يوم (الخدق) قائلاً فى تصوير كتيبة المسلمين :

أَعَيْتَ أبا كَرْبٍ وَأَعَيْتَ بُعَا      وَأَبَتْ بِسَالَتِهَا عَلَى الْأَعْرَابِ (١٨)

ولا يعيب أبا تمام هنا - بالطبع - أن يستوحى المعانى من السابقين ، أو أن تتوارد إلى ذهنه وتتسرب من كتب التاريخ فهذا حقه من باب «التناص» على المستوى النقدى ، وهو نفسه لم يتردد فى تكرار ما أعجب من المواقف التاريخية على نهجة فيما ذكره من حديث «بدر» مكرراً أيضاً فى موقف آخر فى قوله :

أَصْبَحَتْ مَفَاتِيحُ الشُّغُورِ وَقْفَلَهَا      وَسَادَ ثُلُمَهَا السَّيِّىءُ لَمْ تُسَدِّ  
ضَحِكَتْ لَهُ أَكْبَادُ مَكَّةَ ضَحَكَهَا      فِى يَوْمِ «بَدْرٍ» وَالْعَتَاةِ الشُّهْدِ (١٩)

وهو تكرار يتجاوز الموقف التاريخى ليتغلغل عبر درجات سلم التصوير المختلفة ، على نحو ماصوره من صفرة وجوه الروم فى (عمورية) إذ يقول فى قصيدة أخرى مع اختلاف الصياغة وتغاير السياق :

مُثَقِّفَاتٌ سَلَبْنَ الرُّومَ زُرْقَتْسَهَا      وَالْعَرَبُ سُمِرَتْهَا وَالْعَاشِقُ الْقَصَفَا (٢٠)

وحين يصور المتاعب التى يجتازها المعتصم يتخذ من نظائرها حكمة حياة يطرحها فى قوله بعد إنسانى عام :

لَا يَطْمَعُ الْمَرْءُ أَنْ يَجْتَابَ غَمْرَتَهُ      بِالْقَوْلِ مَا يَكُنْ جِسْرًا لَهُ الْعَمَلُ (٢١)

وفى صورة معالم (الحسن) التى رآها فى خراب (عمورية) تراه ينشدها فى موقف له آخر يرتبط بالحروب ، ومشاهد القتال وملامح الانتصار الإسلامى :

لَا يَوْمَ أَكْثَرُ مِنْهُ مَنْظَرًا حَسَنًا      وَالْمَشْرِفِيَّةُ فِى هَامَاتِهِمْ تَخِذُ (٢٢)

وفى مشهد «أطراف القنا السلب» و «ظبى السيوف» وشجاعة المعتصم ، وكيف خلصت الروم من أمانيتهم ، وخربت ديارهم يتكرر المشهد عنده أيضاً فى قوله :

أَنْهَتْ أَرْوَاحَهُ الْأَرْوَاحُ إِذْ شُرِعَتْ      فَمَا تُرَدُّ لِرَيْبِ الدَّهْرِ عَنْهُ يَدُ  
كَأَنَّهَا وَهَى فِى الْأَوْدَاجِ وَالْفَاةِ      وَهَى الْكُلَى تَجِدُ الْغَيْظَ الَّذِى نَجَدُ (٢٣)

وفى اللوحة التشخيصية التى عرض فيها صورة «عمورية» فى مشهد العذراء

المخدرة ، كرر مايقوله في مدح خالد بن يزيد، مع زيادة التحديد والتخصيص في معالجة الصورة :

انظر وإياك الهوى لأُمكننْ      سلطانهُ من مُقلّة شُوساءِ  
تعلّم كم افترعتْ صدرُ رماحه      وسيوفهُ من بلدةٍ عذراءِ (٢٤)

وهو ما تردد أيضاً في قوله مشخصاً الصنعة لا البلدة :

يسرّ لقولك مهرٍ فعلك إنه      ينوى افتضاض صنعةٍ عذراءِ (٢٥)

وفي موقف غزلي له يردد تلك الصور التي أضفاها على حريق عمورية ، جامعاً فيها بين غروب الشمس وعدم غروبها بسبب النيران ، فيقول في صورة أخرى :

فَنَعِمْتُ من شمس إذا حُجبت بدتْ      من نورها فكانها لم تُحجبِ (٢٦)

وعلى هذا النحو نخلص إلى أن أبا تمام قد نهل من صور التاريخ الأدبي عبر مختلف العصور التي سبق إليها ، ولم يتردد في طرح ما تأثر به في صور خاصة من إبداعه ظهرت فيها براعة أدائه ، كما ظهر فيه تواصله مع تراثه العميق الذي ثقفه فنهل منه وعبّ حتى تشبع بكثير مما استوعبه فصدر متأثراً به إلى حد بعيد ، وإذا تجاوزنا معه المؤثرات المتناثرة التي أردنا شواهد لها من شعره ، وهو يعد بالنسبة له أيضاً مداراً أدبياً يكرر نفسه فيه - في بعض الأحيان - وجدناه يتأثر بقصيدة بائية نظمها (الأخطل) في مدح (الوليد بن عبد الملك) ، ويبدو أن أبا تمام قد أعجب بها ، فنهج إزاءها نهجاً خاصاً يقترب به من عالم المعارضة الشعرية ، ففتحت له من الموقف الحربي مجال القول؛ إذ تأثر ببعض مما ورد في معجمها التصويري واللغوي على نحو ما يتبدى في بعض الأبيات التي نعرضها منها والتي تشي بهذا التأثير ، إذ يقول الأخطل :

حى المنازل بين السّفح والرّهْب      لم يبقَ غيرُ وشومِ النّارِ والحطَبِ  
فهى كَسْحَقِ اليماني بعد جدته      أو دارسِ الوحى من مَرْقُضَةِ الكُتُبِ  
ترمى مقاتلَ فُرَاغٍ فتقصِدُهُم      وما تصابُ وقد يرمون من كُثْبِ  
وقد حَلَفْتُ يميناً غيرَ كاذبة      بالله ربّ ستور البيت ذى الحُجُبِ  
وكل مُوفٍ بنذرٍ كان يحمله      مضرّجٍ بدماءِ البُدنِ مَخْتَضِبِ :

إِنَّ الْوَلِيدَ أَمِينَ اللَّهِ أَنْقَذَنِي      وَكَانَ حَصْنًا إِلَى مَنَاجَاتِهِ هَرَبِي  
يَخْشِيَنِي كُلَّمَا ارْتَجَمْتُ هَمَاهِمَهُ      حَتَّى تَجَشَّمُ رَبُّوًا مُحِمَّشَ التَّعَبِ  
تَرَى مَقَاتِلَ فُرَاغٍ فَتَقْصِدُهُمْ      وَمَا تُصَابُ وَقَدْ يَرْمُونَ مِنْ كَثَبِ (٣٧)

وإن كان التأثير هنا أكثر وضوحاً ، إذ تتكرر الألفاظ بين «الأخطل» في هذه الأبيات ، وبينها في القصيدة البائية مثل : «الرحب» ، «النار» ، «الحطب» ، «الكتب» ، «ومن كتب» ، «الحجب» ، «مختصب» ، «الهرب» ، «الحصن» ، «التعب» .. إلخ . صحيح أن الموقف عند الأخطل يوزع بين الغزل ومشهد الطلل والمدح ، ولكن ملامح الصور تكاد تتشابه ، خاصة حين تستوقفه أدوات الحرب أو مشاهدتها ، وحين تضيء الفضيلة الدينية على الممدوح ، ليكون «أمين الله» ، و«حصن الشاعر» ، وهو في موقف قوى يخشاه كل أعدائه ، ويهابه كل خصومه ، وهو لم يصل إلى ما وصل إليه حتى «تجشم ربوا محمش التعب» ، كما عبر المعتصم على «جسر من التعب» وهو يرمى الأعداء في مقاتلهم على نحو ماضور أبو تمام في بطولة المعتصم ، ثم هو يفيد من الأخطل - أيضاً - حين يجعل الروم «صفر الوجوه» نتيجة هزيمتهم وطابع جنسهم إذ يقول الأخطل :

نَفَيْنَاهُ فِي أَرْضِ الْعَدُوِّ فَاصْبَحَتْ      وَجَرُهُ صُفَى مِنْ عَدَاوَتِنَا صُفْرًا

وهكذا ترك لنا أبو تمام رصيذاً متعدد الزوايا متنوع الاتجاهات في بانيته ، إذ أرخ للتنجيم كما شهدته الفترة التي عاشها وكما رآه في بلاط الخلافة ، وما أذيع حوله من معتقد القوم ، ومن طبيعة مصطلحاته حول الكواكب والأبراج وغيرها ، كما ترك لنا صوراً ناصعة رسمت معالم ذلك الفتح ، وأبرزت وقعه على نفوس المسلمين جميعاً ، فكان قادراً على استيعاب حسهم العام وتصويره بهذا العمق التراثي والذاتي معاً .

ومع المصادر التاريخية التي نهل منها تبدو البداوة رافداً مهماً ، زاد في إثراء فنه ، وشارك فيه ، ودخل في نسيج صورته ، فمن معجمها أخذ «النبع» و«الغرب» ، وأخذ صورة المني وقد رآها «حفاً» معسولة الحلب ، كما أخذ من صورها «مخض البخيلة» و«الورد والصدر» و«الماء والعشب» و«الأوتاد والطنب» و«عدو الظليم» وهو لم ينس في زحام هذا كله أن ينسب ربع «مية» لصاحبه الذي أكثر من تصويره ، فأخذ منه المشهد كاملاً ، لينقله من عالم (الغزل) إلى عالم القبح حين يستوقفه جمال (خراب) عمورية! وكأنما تلاعب بمقاييس القبح والجمال من واقع حسه الانفعالي الخاص :

ماربَعُ مَسْبَةٍ مَعْمُورًا يَطِيفُ بِهِ      غِيلَانُ أَبْهَى رَبًّا مِنْ رَبِّعِهَا الْخَرْبِ  
ولا الخدودُ وقد أَدْمِنَ مَنْ خَجَلِ      أَشْهَى إِلَى نَظَرِي مَنْ خَدَّهَا التُّرْبِ

كما بدا شديد الحرص على أن يستمد من (المعجم الديني) مايزيد موقفه عمقاً، ويؤكد نبل قضيته ، وأهميتها للإسلام والمسلمين جميعاً ، فعرض من هذا المعجم أيضاً «الأوثان» ، و«الصلب» معبراً بها و«بعمود الشرك» ، و«المشركين» ، و«دار الشرك» عن موقفه ، ليضع في موازاتها من المعجم نفسه «أبواب السماء» ، و«سنة الدين والإسلام» ، و«خليفة الله» ، و«أمير المؤمنين» ، و«جرثومة الدين والإسلام والحسب» .  
ومن «المعجم النقدي» راح يستعرض مارآه من «نظم الشعر» ، و«نثر الخطب» ، في عجزهما عن الوفاء بدور المعتصم في المعركة ومكانة الفتح بين رعاياه .

وإن كان لا يحسن أن ننهي هذا الحوار دون تعرف طبيعة المعجم التصويري الذي ضمنه أبو تمام كثيراً من مصادر ثقافته المتنوعة ، كما عرضنا جوانبها ؛ خاصة ماالجأ إليه من لغة التشخيص على غرار ما صنعه حين جعل المنى «حفاً معسولة الحلب» وجعل عمورية «بررة الوجه» ، تأبّت على كسرى وغيره من الملوك . جاعلاً منها فتاة «بكرأ» في بعض صوره و«أما» في بعضها الآخر ، خاصة حين يدير الحوار حول مكانتها في نفوس أبنائها وتصديها لأعدائهم ، وهو يصور الليالي وهي «تشيب» والصخر والخشب «يستذلان» ، والظلماء «عاكفة» ، واليوم (طاهر وجنب) ، و«جيش الرعب» يتقدم المعتصم ، وصلات الرحم التي تحكم أيام (الزمن) تشد بعضها إلى بعض ، ولكنه أكثر ما يكون استطراداً في تشخيص المدينة التي عمد إلى الإطالة في الحوار حولها ، وكأنه يزين الصورة الكبرى بعناصر القبح فيها من خدّها الترب ، ومشهدّها القبيح الذي استحسنه بحكم موقفه الانفعالي كمسلم ، قبل أن يكون شاعراً للخليفة العباسي .

وهكذا جعل أبو تمام من القصيدة معرضاً للماضي ولمعطيات عصره ، فأوقفنا على مصادر ثقافته التاريخية بأبعادها وفروعها المتعددة ، كما جعلها معرضاً فنياً يطرح فيه من الصور ما يكشف عن (مذهبه الفني) ونظريته في الشعر ، مما كثر الحديث عنه في مختلف الدراسات الأدبية حوله .

على أن مايجب تسجيله هنا حول ملامح التصوير عند أبي تمام أنه سار فيه هنا من منظورين : أولهما يتكشف فيه حرصه على إخراج المعنوي والمجرد في صورة محسوسة من منطق التجسيد أو التشخيص على نحو ماكان من صورة «الحياة»

والموت، من خلال مشهد الدلو، و الماء، و العشب، وكمون الحقيقة في (الصفائح) وفي (شهب الأرماع) وانصراف المنى في المدينة «حفاً معسولة الحليب، والدهر يكشف للمدينة عن يوم طاهر جنب، والرعب يتحول إلى جيش يساق بين يدي الخليفة القائد، والدهر يبدو حريصاً على عقد صلات الرحم بين أيامه من خلال الغزو الإسلامي، والنفس تطيب لما تشهده من مشاهد الانتصار واندحار الخصم العتيد.

وثانيهما: يعكس شغفه الشديد بتكثيف الألوان البديعية بصورة تسجل أستاذيته المتميزة في هذا المجال الذي يترك فيه من شواردها مازين به صوره، خاصة منها ما عكسته طباقاته المتوالية، وجناساته المنتقاة بدقة مقصودة، إلى جانب (حسن النسق) وروعة التقسيم الصوتي، والتوزيع التصويري والمعنوي والمقابلات اللفظية والتركيبية، بالإضافة إلى رد العجز على الصدر في كثير من أبياته، ليتوجها جميعاً بما عرف عنه من إبداع خاص، فيما أسماه هو نفسه بنوافر الأضداد التي اتخذ منها محوراً أساسياً لمنهج التصوير في شعره بوجه عام.

## الفصل الخامس بين الأصدقاء والمعارضات

- \* المؤرخ .. صدق المرويات .
- \* عند شهاب الدين محمود .
- \* عند ابن القيسراني .
- \* وصولاً إلى أمير الشعراء .



## بين الأصدقاء والمعارضات

وتبقى الدراسة التاريخية عند فازيليف في كتاب «العرب والروم» نموذجاً لتفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء . فلم يأخذ منها موقفاً عدائياً ، ولم يبد من الشعر نفوراً لمجرد ما عرف عنه من منطق المبالغات ، ولم يسقط حق الشعراء في الإسهام في توثيق التاريخ ، أو تأكيد أحداثه بشعرهم ، ففي حديثه - مثلاً - عن غزوة (عمورية) يستطرد حول أخبار تلك الفترة ، إذ يقول : (ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد «الثغر» حتى دخل «طرسوس» ، وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر «بعمورية» ، والحياض مملوءة ، والناس يشربون منها ، لا يتعبون في طلب الماء ، وكانت الوقعة التي وقعت بين «الأفشين» وملك الروم ، فيما ذكر يوم الخميس لخمس بقين من شعبان ٢٢٠ يولية ، وكانت إناخة «المعتصم» على «عمورية» يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان ، وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً ، وقال الحسين بن الضحاك الباهلي يمدح (الأفشين) ، ويذكر وقعته التي كانت بينه وبين ملك الروم :

أثبت المعصومُ عزاً لأبي	حسن أثبت من ركن أضَمَ
كل مجد دون ما أثله	لبنى (كاوس) أملاك العجم
إنما (الأفشين) سيف سله	قدر الله بكف (المعتصم)
لم يدع (بالبد) من ساكنه	غير آمال كأمثال إرم
ثم أهدى سلماً بابكه	رهن حجلين نجياً للندم
وقرا (توفيل) طعناً صادقاً	فرض جمعيه جميعاً وهزم
قتل الأكبر منهم ونجا	من نجا لحماً على ظهر وضم <sup>(١)</sup>

وفيها أي في (سنة ٢٢٤هـ) مات (ياطس) الرومي ، واصلب بـ (سامراء) إلى جانب (بابك) .

ثم يعود المؤرخ إلى تكرار الشاهد الشعرى ، حين يقتبس من كتاب (التنبية) ، ويحكى أخبار (توفيل) ، ويعقب تكرار هذا الشاهد نفسه لديه حوار ه حول (أبى تمام) فى قصيدته التى مدح بها (المعتصم) ، وذكر فتح (عمورية) ، والتى أولها :

السيف أصدق أنباء من الكتب .. وقال :

لما رأى الحرب رأى العين توفلسُ      والحربُ مشتقة المعنى من الحرب

غدا يصرف بالأموال جريتها      فعزه البحر ذو التيار والحذب

وقال الحسين بن الضحاك أيضاً فى كلمة طويلة يخاطب بها المعتصم :

لم تبق من أنقرة نقرة      واجتمعت عمورية الكبرى

إن يشك (توفيل) بتاريخه      فحق أن يعذر بالشكوى

وقال :

تفنى بن العيص وأيامهم      وذكر أيامك ، لا يفنى

يارب قد أملكك من (بابك)      فاجعل (توفيلهم) العقبى

ولعل من أشد المواقف طرافة لدى المؤرخ هنا تعليقه على هذه الشواهد فى ذاتها ، وتبريره إتيانه بها كضرورة تاريخية ، لتأكيد مايقوله ، وتوثيق جوانب الحدث بما لايقبل شكاً ولاجدلاً ، وبذا استند إلى الشاهد الشعرى يحيله إلى دليل تاريخى يطمئن إليه حيث يقول :

«إنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لاعلم له بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن المواقع للأفشين ، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو «نقفور» الذى كان أيام الرشيد ، وماذكرنا أشهر وأوضح ، إذا كان من الكوائن التى يشترك الناس فى علمها بسبب شهرتها ، واستفاضة أنبائها ، ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد» (١) .

فإذا بالمؤرخ يعترف بفضل الشعر فى دعم موقفه ، بل فى الفصل فى قضيته ، وهو مايدفع إلى مزيد من الاطمئنان إلى الشعر من هذا المنظور التوثيقى ، وهو اطمئنان يبنى عليه المؤرخ اتخاذ الشعر قاعدة للتاريخ ، وإجازته كأصل من أصول مادته ، فإذا به ينقل جزءاً من الدراسة عن (ماريوس كنار) تحت عنوان (إشارات الشاعرين أبى تمام والبحترى إلى حرب الروم) وفى عرض مبرراته يقول :

«وكثيراً ما يتغنون في أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين في حرب الروم ، وقد يقع أن تجد في بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان في آسيا الصغرى ، أو الغور ، لانجده عند غيرهم ، ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكري،<sup>(١)</sup> ، فهو يرشح الشاعرين لتأكيد السند الجغرافي كمقدمة يبنى على أساس منها تحفظه حول الشعراء بعامة أولاً ، ثم يخص أبا تمام والبحترى من بينهم بدرجة متميزة من ثقته ثانياً ، ومع ذلك فإنه يصعب على المؤرخين أن يتخذوا الشعراء مصادر تاريخية لبعدهم عن الدقة في التوقيت ، وتحديد المكان في إشاراتهم إلى أحداث حرب الروم ، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا ، وهم يحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية ، حتى لتتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ ، وقد لا تخرج بعد العناية إلا بمجرد فروض ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدر كبيراً من التفاصيل،<sup>(٢)</sup> .

فنحن إذاً أمام عدة نقاط تجمعها هذه المقولة ؛ إذ يتبين المؤرخ في سياق حركة الشعر التاريخية :

(١) صعوبة الاعتماد عليه كمصدر تاريخي مؤكد ، ويعمل بعدم الثقة في دقة التحديد المكاني والزمانى ، وهذه مهمة المؤرخ التى لا ينبغي أن ينافس فيها أحد ، إذ يظل للشاعر حق التنازل على مستوى التقريب فحسب ، وإن كانت الواقعة (العلمية) تعد سنداً للشاعر كى يقترب بها - مجرد اقتراب - من عالم المؤرخ .

(٢) ولم يكتب الشعراء شعرهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا مما يبدو أقرب إلى باب التأريخ بالأحداث ، مضافاً إليها انفعالات الشعراء ، وهذه حقيقة يعرفها تاريخنا الأدبى ، وإن ظل المدح الحربى أو الحماسات متميزة عن موضوعية المؤرخين بحكم امتزاجها بمشاعر مبدعيها .

(٣) وهم يحيطون ما يذكرون من الوقائع بعبارات شعرية حتى لتتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ ، وهذه حقيقة أخرى تفرضها تجارب الشعراء الذين يغلفون بها تصويرهم للأحداث من خلال المبالغات أو حتى التقريرية المباشرة ، أو الإغراق فى التصوير ، ولكن يظل الرصد التاريخى قائماً على أى حال من حولها .

(١) نفسه ، ٣٤٦ .

(٢) نفسه ، ٢٤٧ .

(٤) وقد لاتخرج بعد العناية إلا بمجرد فروض ، وهنا يحتاج المؤرخ إلى جمع المتشابهات من قصائد الشعراء حول حدث واحد ، فلعلها تؤتى مؤشرات إلى اليقين الذى يتجاوز الافتراضات ، وهب أننا لم نتجاوز الفرضية ، فلدينا - حينئذ- من أخبار التاريخ ما يؤكد ما ينفى ، وهو القياس الذى نأخذ به فى تواتر الروايات التاريخية مع الاعتراف بدوره فى تأكيد مصداقية الحدث .

(٥) ومع ذلك فإن قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة ، وقدرأ كبيراً من التفاصيل ، وهنا يجنح المؤرخ إلى الاعتراف بدور الشاعرين بصفة خاصة ، وكأنهما مثلاً استثناء من القاعدة التى بنى عليها أحكامه السابقة ، وهو استثناء يرقى بفنهما على المستوى التاريخى إلى حد بعيد ، لأنه لم يكتف بالقول بالتوثيق ، بل يسند إليهما التوقف عند الوقائع المهمة ، التى ربما أهملها المؤرخ ، بالإضافة إلى احتفاظ شعرهما بكثير من التفاصيل التى يجب أن يعتد بها ، بل يجب أن توضع أمام المؤرخ كمادة موثقة يطمأن إلى سلامتها ومصداقيتها .

ثم يبدأ المؤرخ الخطوة العملية التى تترجم موقفه فيقول «ونقتبس فيما يلى موجزاً يسيراً عن كلام أبى تمام والبحترى فى حرب الروم ، وفى هامشه يقول (ماريوس كنار) إنه اعتمد على (مرجليوت) فى فهرست الديوان ، وهو - أى مرجليوت) يرى فى هذه المقالة أن دراسة المؤرخين الشعراء أمر غير يسير ، وقد يمر وقت طويل قبل أن يجمع مؤرخو الإسلام كل ما فى دواوين الشعراء ، ولعل بذلك يرمى إلى ما يحمله الرصيد الشعرى من مادة ضخمة ، يمكن للمؤرخ أن يستفيد منها بعد جمعها وتوثيقها والتحقق من صدق مصادرها .

ويبدأ المؤرخ موقفه الترجيحى بقصيدة قالها أبوتمام للخليفة المأمون ثم أخرى قالها للمعتصم عن غزوة (عمورية) ، والقصيدة مشهورة - والكلام هنا للمؤرخ - وقد رأينا من قبل أن المؤرخين ذكروا أبياتاً منها ، ونحن نشير إلى واقعة تفصيلية غير عظيمة الأهمية من الناحية التاريخية ، وهى تنبؤ المنجمين فى أمر وقوع المدينة (البيت الرابع ومابعده) يشير بذلك إلى قوله :

أين الرواية : بل أين النجوم وما	صاغوه زخرف فيها ومن كذب؟
تخرصاً وأحاديثاً ملفقة	ليست بنبع إذا عُدت ولاغرب
عجائباً زعموا الأيام مُجفلة	عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
وخوفوا الناس من دهباً مظلمة	إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب

يقضون بالأمر عنها وهي غافلة      ما دار في فلك منها وفي قطب لم يخف  
لو ينت قط أسراً قبل موقعه      ساحل بالأوثان والصلب

ثم يقول المؤرخ : راجع البيت (٥٨) ، يقصد بذلك قول الشاعر :

تسعون ألفاً كأساد الشرى نضجت      جلودهم قبل نضج التين والعنب

فهو يتوقف - كمؤرخ - على مقاييس واقعية القصيدة ، لاحول المعركة فحسب ، بل حتى حول مدار من أقوال المنجمين ومدى جدواها ، ثم ظهور المذنب كحدث جزئي آخر يراه معياراً للصدق ومؤشراً للقاء المتوقع بين الشاعر والمؤرخ وأمام الحدث الواحد .

ويرمى المؤلف إلى تصحيح مسيرة التاريخ ، ورصد الحقائق من خلال مزيد من شعر الشاعر ، فيعرج على قصائده التي نظمها في أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري ، وهو يعرفنا بهذه الشخصية القيادية في أيام المأمون (٢١٠ هـ) . وما كان له من ذكر في حرب بابك ، وكان ممن اشتركوا في يوم عمورية (الطبرى) ، ويذكر ابن الأثير أنه ولي أرمينية وأذربيجان (في سنة ٢٣٥ هـ) أيام المتوكل ، وأصله من مرو .

ولا يكاد مؤرخو العرب يذكرون شيئاً عن دوره في حرب الروم ، ولانستثنى من ذلك إلا إشارة موجزة إليه في أمر عمورية ، مؤداها أن أحد عبيده صعد إلى الحصن يحمل الأمر إلى (لياطس) أن ينزل ، ولكن دوره يجب أن يكون دوراً مهماً ، إذا نظرنا إليه في أشعار أبي تمام والبحري ، ولا بد أنه غزا آسيا الصغرى مرات كثيرة أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل ، أما لقبه بالثغري ففيه إشارة إلى حروبه مع الروم ومع (بابك) لأن لفظ الثغر تطلق أيضاً عند الكلام على أذربيجان ، وهو يتوقف بإشارات محددة عند أبيات بعينها نظمها أبوتمام حول حروب أبي سعيد ، مع الروم ، ولعله يقصد رائيته التي مطلعها :

لا أنتِ أنتِ ولا الديار ديار      خف الهوى وتولت الأوطار<sup>(١)</sup>

إذ يحدد المؤرخ فيها البيت (١١) وما بعده ، حيث يشير إلى إلى تقدم فرسان أبي سعيد في آسيا الصغرى :

قُدتَ الجياد كأنهن أجادل      بقُرى «دورلية» الأوكار

(ودورلية) مكان تصاد فيه الصقور أى كأنهن أجادل أوكارها بقرى دورلية .

حتى التوى من نقع قسطلها على      حيطان قسطنطينية الإعمار  
أو قدت من دون اغليج لأهلها      نارا لها خلف اغليج شرار

ثم يشير إلى هروب الروم (البيت ١٦) :

لما لقوك تواكلوك وأعدروا      هرباً فلم ينفعهم الإعدار

وعلى نحو ماتوقف المؤرخ مع أبى تمام كانت وقفته مع شعر البحترى حول قصيدة قالها للمتوكل جاء فيها ذكر فداء وفد رومى جاء من أجل ذلك ، إذ يشير المؤرخ إلى الأبيات (٢٩/١٩) ، وفيها يصف البحترى خوف رسل الروم فى بلاط الخلافة ودهشتهم ، قاصداً بذلك قصيدته اللامية ومطلعها :

قل للسحاب إذا حدثه الشمال      وسرى بليل ركبته المتحمل  
عرج على حلب فحى محلة      مانوسة فيها لعلوة منزل

وإن بدأت ثمة مفارقة فى عدد أبيات القصيدة طبقاً للمصدر الذى اعتمد عليه المؤرخ ، وبين النسخة المحققة لدينا من ديوان الشاعر (١٦٠١/٣) ولعله يقصد قول الشاعر فى تصريح دهشة الروم :

رأيت وفد الروم بعد عنادهم      عرفوا فضائلك التى لاتجهل  
نظروا إليك فقدسوا ولو أنهم      نطقوا الفصيح لكبروا ولهلوا  
لحظرك أول لحظة فاستصغروا      من كان يعظم فيهم ويجل  
حضرُوا السَماط فكلما راموا القرى      مالت بأيديهم عقولُ ذهل  
تهوى أكفهم إلى أفواههم      فتجور عن قصد السبيل وتعذل  
متحسرون : فباهت متعجب      مما يرى أو ناظر متأمل

إذ يشير إلى أبيات محددة منها ، فيذكر (طمين) التى أشار إليها فى البيت

التاسع :

أَلَيْتَنَا الطُّولَى بِطَمِينٍ هَلْ لَنَا      سَبِيلٌ إِلَى اللَّيْلِ الْقَصِيرِ بِبَابِلَا

وبعدها يتوقف عند تصوير الشاعر لغزو الروم مع أبي سعيد وابنه يوسف ،  
وعندهم إلى الهجوم على حماة الضواحي ، يشير بذلك إلى قوله :

سَلَامٌ عَلَى الْفَتَيَانِ بِالْشَّرْقِ إِنَّنِي      إِلَى الْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ يَمَمْتُ وَاعْلَا  
مَعَ اللَّيْثِ وَابْنِ اللَّيْثِ أَضْحَى مَغَارِرَا      حِمَاةَ الضَّوَاخِي ثُمَّ أَمْسَى مَقَاتِلَا  
تَزُورُ بِلَا شَرْقٍ (تُدْرِي) وَابْنَهَا      وَقَدْ صَدَّ عَنْهَا (تَوَفَّلَ) بَنَ مُحَايِلَا

وهنا يتوقف المؤرخ عند البيت الآخر ، ليستنتج أن (تيودوروا) لابد أن تكون  
وصاية ابنها (ميخائيل) حينئذ ، وأن المقصود حملة متأخرة عن سنة ٨٤٢ م . ثم  
يتناول الأبيات الأخيرة من القصيدة ، والخاصة بـ (مانويل) وفيها يقول :

وَفِي يَوْمٍ (مَنْوِيل) وَقَدْ لَمَسَ الْهَدَى      بِأُظْفَارِهِ أَوْ هَمَّ أَنْ يَتَنَاوَلَا  
دَفَعْتُ عَنِ الْإِسْلَامِ مَا لَوْ يَصِيبُهُ      لَمَا زَالَ شَخْصًا بَعْدَهَا مُتَفَانِلَا  
لَنْ أَخْرُوهُ عَنِ مَسَاعِيكَ إِنَّهُ      لِيَقْدِمَ أَيَّامَ الرِّجَالِ الْأَوَانِلَا  
تَلَاقَيْتُ أَلْفًا مِنْ ثَمَانِينَ مِنْهُمْ      وَجَعَلْتُهُمْ حَتَّى رَدَدْتَ الْجَحَافِلَا

وبعدها ينتقل المؤرخ ، وكأنه يتجول في أرجاء ديوان الشاعر إلى قصيدته  
الهمزية في أبي سعيد أيضاً ، يقصد بذلك القصيدة التي مطلعها :

يَا أَخَا الْأَزْدِ مَا حَفِظْتَ الْإِخَاءَ      لِمَحَبٍ وَلَا رَعِيْتَ الرِّفَاءَ

إذ يشير فيها إلى غزوة لأبي سعيد امتلأت (رية الروم) لها فرعاً ، فبعث إليه  
برسول في المساء نفسه ، وكانت صدور الخيل ، قد بلغت ساحل البحر ، ولم يوقفها إلى  
البوسفور ، يقصد بذلك قول الشاعر :

إِذْ مَضَى مُجَلِبًا يُقَعِّعُ فِي الدَّرِّ      بَ ذَبَا أَنْسَى الْكَلَابَ الْعَوَاءَ  
حِينَ حَاضَتْ مِنْ خَوْفِهِ رِيَّةُ الرُّو      مَ صَبَاحًا وَرَاسَلَتْهُ مَسَاءَ  
وَصُدُورُ الْجِيَادِ فِي جَانِبِ الْبَحْرِ      رَ فُلُولَا الْخَلِيجُ جُزْنَ ضَحَاءَ  
ثُمَّ أَلْقَى صَلِيبَهُ «الْمُسْلَنِي»      سَ وَوَالِي خَلْفَ النِّجَاءِ النِّجَاءَ

وبعدها يعمد المؤرخ إلى تحديد السنة بقوله : وكانت هذه الحملة بطبيعة الحال بين عام ٨٤٢ وهو تاريخ وصاية (تيودورا) على ابنها (ميخائيل الثالث بن تيوفيل) ، الذى نصب إمبراطوراً وعمره ست سنوات سنة ٢٢٨ هـ ، وبين سنة ٨٥٠ م وهو تاريخ موت أبى سعيد .

وفى البيت (٣٧) وما بعده إشارة إلى ساتيه بلغت خرشنة :

لم يكن جمعهم على الموج إلا	زبدأ طار عن قناك جفَاءَ
حين أبدت إليك (خرشنة) العد	سما من الثلج هامة شمطاء
ما نهاك الشتاء عنها وفى صدر	ك نار للحقد تنة الشتاء

ثم ينتقل إلى البيت (٤٥) وفيه إشارة إلى غزوة سريعة بلغت أنقرة والعود بالأسرى ، وتخفيف الإسراع ، ولم يذكر البيت المدينة ، ولكنه ذكر قبر امرئ القيس ، وهو بأنقرة حسب القصص (وإن كانت بعض الروايات تجعلها فى قيصرية) ، يشير بذلك إلى قوله :

وأزرت اغيول قبر امرئ القيس — س، سراعاً فعُدن منه بطاء

وينتقل منها إلى الهمزية المكسورة التى نظمها فى أبى سعيد أيضاً ، وفيها يمدح فعال أبى سعيد فى حرب الروم على نحو قوله :

ورصلت أرض الروم وصل كثير	أطلال عزة فى لوى تيماء
فى كل يوم قد نتجت منية	لحماتها من حربك العُشراء

وهى قصيدة يتجاوز فيها الختام التقليدى للمدحة العباسية ، لتنتهى فجأة خلال تصويره لموقف (مانويل) وهربه فى معركة (أنزن سنة ٢٢٤ هـ) :

أشلى على منويل أطراف ألفنا	فنجأ عتيق عتيقة جرداء
ولو أنه أبطأ لهن هنيهة	لصدرن عنه وهن غير ظماء
فلئن تبقاه القضاء لوقته	فلقد عممت جنوده بفناء
أنكلته أشياعه وتركته	للموت مرتقباً صباح مساء
حتى لو أرتشف الحديد أذابه	بالوقد من أنفاسه الصعداء

وكان الشاعر لم يجد أفضل من هذا الختام في قصة الصراع بين العرب والروم ليتخذ منه ختاماً لمدحته .

وكانما توقف المؤرخ - بهذا الشكل - عند حماس الشعراء في مدح القادة ، فلم يشأ أن يترك الطرف الآخر من القضية ، بمعنى انصراف الشعر - لأسباب خاصة - عن تسجيل بعض الغزوات ، على الرغم من وقوعها تاريخياً ، فإذا هو يتخذ شاهده من البحتري أيضاً فيما يتعلق بواحد من كبار القواد في حروب الروم ، وهو على ابن يحيى الأرمني ، وقد كان لعلى هذا خاصة من الشعراء ، ولكن البحتري كان يبغضه ، ولهذا الكره لانجد في أشعار البحتري أى ذكر لغزوات على الكثيرة (١) ، وهنا يتدخل البعد الذاتى عنصراً من عناصر الإبداع البارزة في نتائج الشعراء في باب الحماسات التى تلاحقت لديهم حلقاتها دون افتقاد تجاربهم الانفعالية إزاءها .

ويبقى بين أيدينا تعليق (ماريوس كانار) على تلك الأخبار التى التمسها في شعر أبى تمام والبحتري ، وهو يراهما أكبر شعراء العصر في حدود العصر الذى يدرسه ، إذ يرى الأخبار فيها (على شىء من الضالة ونقص التحديد) وهو أمر يبدو مبرراً في الشعر بالطبع ، بل فى أى فن يعطى المبدع حق الاختيار ، حتى لا يتحول إلى مؤرخ محايد أو موضوعى يفتقد التجربة الشعرية ، وهو يستكمل حكمه قائلاً (ولكنها - أى أخبارهم - مع ذلك تؤيد تأييداً طريفاً بعض روايات المؤرخين الروم والسريان ، مثل النضال بين أبى سعيد ونصر تيوفوب ، وهرب مانويل فى وقعة أنزن ، وغزوة ابن دينار البحترية ، وهى تدلنا كذلك على نقص أخبار المؤرخين العرب فى عدد من الوقائع والتفاصيل .

وأخيراً يبقى لنا حق التعليق على تناول كانار وفازيليف لمثل هذه القضايا من منظور اللجوء إلى الشاعر وشعره ، والاستعانة به على توثيق الحدث التاريخى ، أو بالإضافة إليه من خلال عدة مواقف ، يمكن تأملها إيجازاً فى :

(١) دقة المؤرخ التى تدفعه إلى تحقيق روايته ، والتأكيد من مصدر خبره ، حتى وإن تجاوز فيها مصادر التاريخ إلى الشعر كمصدر آخر وجدول مؤكد للمرويات التاريخية ، ذلك أنه يظل باحثاً عن الحقيقة لا يميل من الداب والمثابرة ، والقناعة بالخبر الصغير ، إذا احتواه الشعر ، إذ ربما وجد فيه استكمالاً لشيء يبحث عنه .

(٢) حرص المؤرخ على تحديد القصيدة التى دأب على البحث عنها فى مصدرها ،

وكذا تحديد البيت الذى يهيم فى استقاء المادة التى هو بصدددها ، وهذا طبيعى فى انشغاله بالدلالة الموضوعية أكثر من تعلقه بقضايا الشكل الفنى ، أو الصياغة الجمالية التى تلقى بظلالها على حديث الناقد أو دارس الأدب .

(٣) البحث الدائب وراء المدلول تاريخياً ومكانياً ، وكذا البحث - كلما أمكن - عن القرينة المؤكدة عن ثقافة المؤرخ من ناحية ، وعن دقته المنهجية التى يعكسها سعيه الدائب وراء تدقيق الخبر من ناحية أخرى .

(٤) المحاولات المتكررة لتمحيص الأخبار ونقدها ، من خلال منهج المقارنات والموازنات ، وكشف أخطاء المؤرخين ، أو حتى تجاوزات الشعراء بما يضمن لمادته سلامة المصادر ، ويقطع الطريق على من يشكك فى رحلة مادته ، أو مصادرها المتعددة .

ثم يبقى هذا التعليق علامة دالة على ذلك التفاعل المؤكد بين الشعر والتاريخ ، أو - بمعنى أدق - بين مادة الحدث هنا وهناك على السواء ، بالإضافة إلى استمرارية الفائدة التى ترصدها بائية أبى تمام وأشباهها من روميات شعراء عصره .

### عند شهاب الدين محمود

بدا طبيعياً لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب ف سجلوا ، ووثقوا ، وصوروا وربما أضافوا ، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية فى المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنج فى «الرها» و«حطين» و«بيت المقدس» و«دمياط» ، و«عكا» ، خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقاً دينياً شديد التمييز عبر كل من تلك الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقفت عند نظمها أولئك الشعراء .

ولاشك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ماسقط من مدن الإسلام فى أيدي الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات ، وتسجيل ملامحها التاريخية البارزة ،

وتسجيل أصدائها في حركة الجهاد ، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث في استعادتهم مدينة الرها ، ثم ماكان من انتصارهم في يوم «حطين» ، وكذا استعادة مدينة «دمياط» ، ثم ماتوالى من تتويج الانتصارات في خواتيم معارك المسلمين والفرنج ، حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ، مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبي تمام في بانيته المشهورة ، وقد سجد لربه شاكرأ له هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم في يوم «عمورية» ، وبلغت في ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له أبوتمام نظيراً في يوم «عمورية» ، فراح «شهاب الدين محمود» يقول على منهاج أبي تمام :

الحمدُ لله ذلت دولة الصُّلب      وعزُّ بالترك دين المصطفى العربى  
هذا الذى كانت الآمال لو طلبت      رؤياه فى النوم لاستحييت من الطلب

وقصداً إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة ، يمكن رصدنا من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف أو الموازنة بين الشاعرين :

(١) لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا) ، على غرار ماحدث فى يوم (عمورية) ، وماكان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعاً معه ، فأبوتمام ينادى اليوم مخاطباً إياه ومثنياً عليه :

يايوم وقعة عمورية انصرفت      عنك المنى حفلاً معسولة الحلب  
أبقيت جد بنى الإسلام فى صُعد      والمشركين ودار الشرك فى صيب

وهو مايردده الشاعر هنا من المنطلق نفسه ، وقد سقطت قواعد الشرك ، وانهارت أركانه أمم نصره دين الله ، وبالتحديد فى قوله (عز دين المصطفى العربى) ، (مابعد عكا للشرك عند البر من أرب) .

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل) ، وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة :

موكلاً يفاع الأرض يُشرفهُ      من خفة الخوف لا من خفة الطرب  
إن يعدُّ من حرها عدو الظليم فقد      أوسعت جاحما من كثرة الخطب

وبين صورة الفرار الحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره ودهشته :

لم يق من بعدها للكفر إذ خربت      فى البر والبحر ما ينجى سوى الهرب  
بأن مشهد الهرب نفسه يبدو وارداً من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف  
(تيوفيل) وقد :

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى      يحث أنجى مطايه من الهرب  
إذ لم يعد للقائد شغل إلا نفسه ، حتى وإن قدم رفاقه قرباناً فى سبيل هربه  
ونجاته من الموت أو الأسر .

ويبقى الدافع النفسى حول الصورة مكرراً إلى حد بعيد ، سواء أكان القياس  
فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعاً ، فإذا كان أبو تمام قد  
رأى عمورية (فتحاً للفتوح) ، وقد سعدت به الأرض والسماء معاً ، حتى أعجز  
الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ، فإن الشاعر هنا يتولى طرح الفكرة نفسها  
بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعاً :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت      رؤياه فى النوم لاستجيت من الطلب  
(٢) واللوجة الثانية : يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشعارين ،  
فقد شغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد  
حصانتها ، وعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ،  
وإذا بمدينة (عكا) تأخذ المنعطف التصويرى نفسه ، بل ربما بدت أعمق منها فى  
درجة المنعة والحصانة ، بداء من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين  
على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين ، فإذا كانت عمورية قلعة الروم ،  
فإن عكا مدينة المسلمين ، وهم يستردونها ممن اغتصبوها فى مقابل ما كان من  
حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاماً لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا  
بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أم لهم لورجوا أن تفتدى جعلوا      فداءها كل أم برة وأب  
فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها أمالنا فسترى      أن التفكير فيها أعجب العجب  
وإذا كانت «عمورية» قد بلغت من الحضارة ما يجعل من المستحيل فتحها إلا فى

خضوعها لقدر الله الذي يتجاوز كل الحدود :

رمى بك الله يُرجيها فهدمها      ولورمى بك غير الله لم تصب  
فإن لمدينة (عكا) هنا أيضاً :

سوران : بر وبحر حول ساحتها      داراً وأدناها أنأى من القطب  
مُصفحُ بصفاح حولها أكم      من الرماح وأبراجُ من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب  
دنيوى ، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقفه على حد تصوير أبى تمام :

هيهات زعزعت الأرض الوقور به      عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

فإن هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة الفرد إلى جمع المسلمين  
ليجعلهم :

ففاجأتها جنودُ الله يَقدمها      غضبانُ الله لا للملك والنشب

إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون ،  
حتى بدا الموقف لديه شبيهاً بموقف أبى تمام - أيضاً - وهو يرصد تاريخ  
الفاحين مع المدينة ، وتصديها لهم . وعجزهم عن تحقيق الانتصار على أهلها ،  
فأقام المشهد نفسه ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :

كم رامها ورمها قبله ملكُ      جم الجيوش فلم يظفر ولم يُصب

(٣) واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه تشبيهاً له بموقف الخليفة  
المعتصم بالله ، حين يجعل المعركة دينية خالصة ، وكذا شخصية القائد ، فإذا  
كان المعتصم قد انصرف عن متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبيت صوتاً زبطرياً هرقت له      كأس الكرى ورضاب الخرد العُربُ  
عداك حر الثغور المستشافة عن      برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فإذا الموقف يظل متشابهاً هنا إذ يبدو عند القائد :

لم يُلِهه ملكه بل فى أوائله      نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :  
 أن الأسود أسود الغاب همتها يوم الكريهة فى المسلوب لا السلب  
 فهى هنا أيضاً جيوش لا تركز إلى الراحة ولا تخلد إلى هدوء :  
 جيش من الترك ترك الحرب عندهم عار وراحتهم ضرب من الوصب  
 وإذا بهذه الراحة أيضاً تنعكس فيما نفاه أبوتمام عن المعتصم إلا مارهنة  
 بالتعب والجهاد :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تُنال إلا على جسر من التعب  
 لتمتد سطوة الصورة على ذاكرة الشاعر حتى فى تعامله مع البرج المنقلب  
 أيضاً ، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذهُ أبوتمام موضعاً لسخريته  
 وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديداً :

وصيروا الأبرج العليا مرتبة ماكان منقلباً أو غير منقلب  
 على أن أبراج المدينة هنا إنما تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية تماماً :  
 تسنموها فلم يترك تسنمها فى ذلك الأفق برجا غير منقلب  
 (٤) لوحة الفتح وماحوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعاً ، وأول ما يظهر  
 ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يايوم وقعة عمورية ، يايوم عكا ..) وهو  
 فى كلتا الحالتين يظل شديد التمييز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على  
 حد تصوير كلا الشاعرين ، فهو عند أبى تمام :

فتح الفتح تعالى أن يحيط به نظم من الشعراء أو نثر من الخطب  
 وهو هنا أيضاً يحو ذكر ماسبق من تلك الفتح :

يايوم عكا لقد أنسيت ماسبقت به الفتح وماقد خط فى الكتب  
 فهناك أعجز أبوتمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم ، وهو  
 ماتردد لدى شهاب الدين أيضاً :

لم يبلغ النطق حد الشكر فيك فما عسى يقوم به ذو الشعر واخطب

وعند أبي تمام كان احتفاؤه ظاهراً بأدوات القتل ، حيث اعتبرها أساساً لفلسفة القوة التي تبناها في مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إن الحمامين من يضر ومن ممر دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

وهي هنا أيضاً تسير في الإطار نفسه :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السمر والقضب

ولدى الشاعرين كليهما بدا الفتح دينياً ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء في تفاعلها إزاء النصرين معاً ، إذ كان الموقف عند أبي تمام :

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب

وهو ما بدا موزعاً على المستويين الديني والدنيوي نفسيهما في تفاعلها الآنى لدى شهاب الدين :

فقر عيناً بهذا الفتح وابتهجت بفتح الكعبة الفراء في الحجب

وسار في الأرض سير الريح سمنته فالبر في طرب والبحر في حرب

بل إن الشاعر يضيف بعداً أكثر وضوحاً وعمقاً حول سعادة رسول الله ﷺ بهذا النصر، وكأنما سرته أنباؤه :

وأشرف المصطفى الهادي البشير على ما أسلف الأشرف السلطان من قرب

وذلك بعد أن حذا حذو أبي تمام في جعل هذا النصر طعاماً إليها حين قال :

ومطعم النصر لم نكهم أمته يوماً ولا حجت عن روح محتجب

وهو هنا :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السمر والقضب

(٥) وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب ووقائع المعركة موزعة بين

المعسكرين من ناحية ، ورصد نتائجها من ناحية أخرى ، ففى الجانب الأول وصف أبوتام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسلام :

كم أحرمت قُضْبُ الهنْدَى مُصلَته      تهتز من قُضْب تهتز فى كُثْبِ  
بيض إذا انتُضبت من حُجبها رجعت      أحق بالبيض أبداناً من الحُجْبِ

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض المشهد نفسه حين تناول الصورة نفسها:

وخاضت البيضُ فى بحر الدماء وما      أبدت من البيض إلا ساقُ مختضب  
وخاض أرق القنا فى زُرُق أعينهم      كأنها شطن تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشاعرين : فهى صورة المختضب تبدو عند أبى تمام :

بسنة السيف والخطى من دمه      لاسنة الدين والإسلام مُختضب

وكذا فى زرق العيون هنا ، وصفر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقتُ بنى الأصفر المراض كاسمهم      صفر الوجوه وجلت أوجهُ العرب  
وهاهو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجرت إلى البحر بحراً من دمائهم      فراح كالراح إذ غرقاه كالحبيب  
وهو ماصوره أبوتام من قبل بين جدران المدينة :

كم بين حيطانها من فارس بطل      قانى الذوائب من أنى دم سرب

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبى تمام :

ولى وقد اجم الخطى منطقهُ      بسكتةٍ تحتها الأحشاء فى صخبِ

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضاً :

كم أبرزت بطلاً كالطرد قد بطلت      حواسه فغدا كالمنزل الغربِ

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية متميزة إلى ما أفاده من أبي تمام ، وهى إشارة صريحة ، ألح عليه فيها كوكب المذنب ، أو شهب الأرماع اللامعة ، فى مقابل شهب المنجمين السبعة ، التى سخر من منجميها - فمن مركب الصورتين (والعلم فى شهب الأرماع لامعة : وإذا بدا الكوكب الغرب ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كانه وسان الرمح يطلبه      برج هوى ووراه كوكب الذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند أبى تمام رأينا نموذجاً من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويراً :

لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد      إلا تقدمه جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بالصور نفسها التى تفرع الأعداء ، وتبث الرعب بين صفوفهم :

وجنتها بجيوش كالسيول على      أمثالها بين أجسام من القُضْب  
وحطتها بالمجانيق التى وقفت      إزاء جدرانها فى جَحْفَلْ لُجْب

ولاشك أن هذه المجانيق توازى حريق (عمورية) وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره ثم أوجز وقفته عند قوله :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى      يشله وسطها صُبْح من اللهب

وهاهى الدماء تتناثر وتتدفق لثماً الميدان ، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة ، ويصوره فى مساق توحيده مع السيوف ، وهو ماورد عند أبى تمام فى قوله :

يارب حواء لما اجئت دابرهم      طابت ولو ضُمخَتْ بالمِسْكِ لم تَطِبِ

وهنا :

وخلقت بالدم الأسوار فابتهجت      طيباً ولولا دماء القوم لم تطبِ

وما أحرزته قُضْب الهندى على حد تصوير أبى تمام هو نفسه ما أحرزته

السيوف هنا :

فأحرزتهم ولكن للسيوف لكى لا يلتجئ أحدٌ إلا إلى هرب

وإذا بلوحتين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرين ، فهما تمثلان أساساً فنياً لكلتا القصيدتين ، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلاً أساسياً لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا مشهد الفرار ، ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب ، وهو ما عجز عنه العدو وقادته ، فعند أبى تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة ، وهى ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالت النار فى أرجائها وعلتْ فاطفات ما بصدر الدين من كرب

وهنا ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :

هيهات زعزعت الأرضُ الوقورُ به عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

وهناك أيضاً أعجزه البحر - على المجاز - عن تحقيق طموحه ، حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله وكذا كان ما رآه من إصرار الخليفة على القتال دون تراجع :

لما رأى الحرب رأى العين «توفلس» والحرب مشتقة المعنى من الحرب :

غدا يُصرفُ بالأموال جربتها فعزة البحر ذو التيار والحذب

(٦) وتبقى لوحة المدح للخليفة القائد ، أو السلطان القائد فى كلتا المعركتين رهناً بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين ، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هذه المنطقة - منطقة الممدوح - ستظل حقلاً جامعاً ، وخطأً فاصلاً بين الشاعرين فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان ، وبيان سرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه فإذا كان أمر المعتصم قد تبلور فى قول شاعره :

لبيت صوتاً زبطرياً هرفت له كأس الكرى ورضاب الخرد العُرب

فهو هنا :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها      مدت إليك نواصيها بلا نصَب  
كم قد دعت وهي في أسر العدا زمناً      صيد الملوك فلم تسمع ولم تُجِب  
وقريباً من اللقاء نفسه كانت صيغة الدعاء التي وردت عند أبي تمام :

خليفة الله جازى الله سعيك عن      جرثومة الدين والإسلام والحسب  
ثم كان ماصوره من عقد الآصرة بين يوم «عمورية» ويوم «بدر» :

إن كان بين صُروف الدهر من رحم      موصولة أو ذمام غير مُنقضب  
فبين أيامك اللاتي نصرتَ بها      وبين أيام «بدر» أقربُ النسب  
وهنا نجد دعاء الشاعر يأتي مزيجاً متداخلاً بين المدح والثناء :

علا بك الملك حتى إن خيمته      على الثريا غدت ممدودة الطنب  
فلا برحت عزيز النصر مُبتجهاً      بكل فتح مُبين المنح مرتقب

وفي إطار تداخل الصور نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلاً ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون ، وكذلك كان موقفه من مقاييس الجمال ، فكانت على القياس الشعري في حدود تجربته :

لقد تركت أمير المؤمنين بها      للنار يوماً ذليل الصخر والخشب  
صرر من النار والظماء عاكفة      وظلمة من دخان في ضُحى شحب  
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت      والشمس واجبة من ذا ولم تجب  
لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على      بانِ بأهل ولم تغرب على عزبِ  
ما ربعُ (مئة) معموراً يطيفُ به      (غيلان) أبهى ربا من ربها الخرب  
ولا الخدود وقد أدمين من خجل      أشهى إلى ناظري من خدها الترب

فإذا بلوحة للحريق تُرسم على هذا النحو من التفاعل والتداخل ، لقراها تنعكس لدى الشاعر في الإطار نفسه ، وتعدد الجزئيات ، وإن لم تتجانس معها تجانس سوابقها :

وجنتها بجيوش كالسيول على	أمثالها بين أجام من القُضْب
وجالت النار فى أركانها وعلت	فأطفات ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد	كانت بتعليقها (حمالة الخطب)
وتمت النعمة العظمى وقد ملكت	بفتح صور بلا حصر ولا نصب
أختان فى أن كلا منهما جمعت	صليبة الكفر لا أختان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربت	كان اغراب لها أعدى من الجرب

ولا يخفى فى ختام اللوحة هذا التضمين الصريح الذى يقتبس فيه الشاعر بيتاً لأبى تمام من القصيدة نفسها، موضوع المعارضة ، بما يعكس جوانب الصورة ويحكى أبعادها التراثية التى اعتد بها الشاعر بهذا الشكل الجاد .

ويعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين ، إذ يجعله ثائراً له :

أدركت ثأر صلاح الدين إذ غضبت      منه يسر طواه الله فى اللقب

ثم تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرين واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محوراً مدحياً يلتف من حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، أو الإضافة والابتكار ، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة ، بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجراءة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئاً إلا ماصوره قوله :

لو لم يقد جحفاً يوم الرغى لغدا      من نفسه وحدها فى جحفل لب

وفى ما سواها فقد جعله :

ومطعم النصر لم تكهم أسننه      يوماً ولا حُجبت عن روح مُحْتَجِب

كما أضاف عليها ماصوره من أنه : يغزو غزو محتسب ، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، ولو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتاح باب المعقل الأشب .

وهى جزئيات تتشكل منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز، الذى كبح جماح تلك المبالغات ، وقد تجاوزت موقف أمير المؤمنين

عند أبي تمام ، ليصبح المدح هنا :

بُشْرَاكَ يَا مَلِكَ الدُّنْيَا قَدْ شَرُفْتُ      بكَ الْمَالِكُ وَاسْتَعْلَتْ عَلَى الرَّتَبِ

وعلى تقليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

لَيْثُ أَبِي أَنْ يَرُدَّ الْوَجْهَ عَنْ أُمِّم      يَدْعُونَ رَبَّ الْوَرَى سُبْحَانَهُ بَابِ

لَمْ يَلْهَهِ مَلِكُهُ بَلْ فِي أَوَائِلِهِ      نَالَ الَّذِي لَمْ يَنْلَهُ النَّاسُ فِي الْحَقْبِ

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله ، ففي موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبي تمام نجد هنا :

فَفَاجَأَتْهَا جُنُودُ اللَّهِ يَقْدُمُهَا      غَضَبَانِ اللَّهُ لَا لِلْمُلْكِ وَالنُّشْبِ

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرين من خلال ذلك المنظور التراثي الذي اعتد فيه الشاعر بموقفه الصريح من بائية أبي تمام ، خاصة من أبعادها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربي بأبعادها المختلفة ، على ما في هذا التشابه التصويري من دلالات على البعد النفسي ، الذي عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعَل به ، وكيف انفعَل به معه أيضاً جمهره ، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية في القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسي ، ومحوره الاجتماعي ، طبقاً للتجربة التي يعيشها ، وظروف الموقع التاريخي الذي يعكسه ويصوره .

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا أمر تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ إن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته ، ولكنه تشابه تلك الأدوات ، وطغيان ذلك الانفعال المتجانس ، مما قد يدفع - بدوره - إلى تلمس معالم الصور حتى تكاد تتلاقى بين الشاعرين ، دون دخول في دائرة الاتهامات ، أو خوض منطقة السرقات الشعرية ، إذ لازالت الفرص قائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل في ألفاظه وصوره ، وكذا من واقع قدرته على الإبداع في فنه انطلاقاً من صدق التأمل مع خطرات نفسه وإفقات خاطره ، واتجاه ضميره وعمق وجدانه ، مما يرفد كل شاعر على حدة . صحيح أن هناك قاسماً مشتركاً يفرض نفسه على الشعراء في هذه الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطاً بالمعاني الإنسانية العامة التي

قد تنطلق في شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعر هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التي قد تتشابه في دوافع القادة إليها ، أو في خوضهم إياها ، أو في كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معاً ، وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بأسلوب المعالجة أساساً للتفرقة بينه وبين معارضه ، وهو ما نلتزمه بوضوح في منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتاً بلا صورة ، ولا صورة بلا بديع ، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها ، على طريقة أهل الجدل ممن لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضاً ، وإفحام خصومهم نقضاً . وثمة شواهد كثيرة جداً تفى بذلك في عرض مفاتن عمورية وحصانيتها - كمشهد - أو حريقها بكل تفاصيله في مشاهد أخرى ، وكذا صورة جيش المسلمين وجند الرم وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفى كل منها ضروب من التصوير العام الجزئى الذى تحكمه فيه قدراته العقلية وثقافته الجدلية ، وهو ما نرى خفة حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين ، صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعقودة التى التصقت بأبى تمام ، وعرف بها ، وقد بدا شاعرنا المتأخر شديد الحرص في معارضته ، وكأنما أراد ألا تختفى ذاته المبدعة في عباءة أبى تمام ، أو فى تيه صوره العميقة ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما استطاع أن يوفر لها ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعى ، وهو ما عرضنه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها ، وكذا كان فيما عالج في سياق قصيدته من خلال عالم التصوير . وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى تفهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للحقائق ، وكشفه لأغوار انفعالاته التى التقت - إلى حد بعيد - مع انفعالات جمهور المسلمين فى تلك الحروب ، أضف إلى هذا كله - وهو من نافلة الرؤية هنا - ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الأوزان أو القوافى وحرف الروى وحركته ، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته جمعاً بين مورثه وابتكاره فى آن .

ومن المؤكد أن ثمة فروقاً واضحة بين المعارضة هنا كنتاج لهذا الفهم التفصيلى ، وبينها على مستوى عموم الصياغة ، قياساً على النحو الذى سلكه ابن سناء الملك فى إعجابه بصلاح الدين الأيوبي ، حيث راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام ، وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام ، فصدر عما استقر فى ذاكرته من أثرها مرتين :

الأولى فى تصويره صلاح الدين ممدوحاً حربياً يقول فيه :

بدولة الترك عزت ملة العرب      وبابن أيوب ذلت شيعة الصلب  
وفي زمان ابن أيوب غدت حلب      من أرض مصر وعادت مصر من حلب  
ولابن أيوب ذلت كل مملكه      بالصفح والصلح أو بالحرب والحرب  
مظفر النصر مبعوث بهمة      إلى الهزائم مدلول على الغلب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح :

أتى إليها يقود البحر ملتطماً      والبيض كالموج والبيضات كالحب  
بدو الفوارس منها فى سوابقها      بين النقيضين من ماء ومن لهب  
مستلهمين ولولا أنهم حفظوا      عوائد الحرب لاستغفروا عن اليلب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هذا الضرب من المعارضات ، وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالاً بالحدث ، وهو مايزداد تأكيداً فى تناول ابن القيسرانى للبائية نفسها لأبى تمام .

ولا يخفى فى رصيد هذا النمط من المعارضات صدورها - أساساً - عن الانفعال الجماعى كقاسم مشترك جمع بين شعراء الروميات والصليبيات ، فتقاربت الدوافع ، وتآقت نفوس المتأخرين إلى نتاج السلف ، وتشابهت التجارب فكانت مؤشراً قاطعاً من وراء هذا التشابه المكثف بين لوحات قصائد المعارضات .

### عند ابن القيسرانى

وهو يقرب من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ماكان من صور أبى تمام ، ولكن المعارضة هنا تحتل مفارقات أخرى حول مارأيانه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم ، وفى الوقت نفسه يسخر من الكتب ، ويرفض ماتدعى القضب ، فيضع رأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصيدته :

هذى العزائم لاما تدعى القُضْبُ      وذى المكارم لا ما قالت الكتُبُ  
وهذه الهممُ اللاتى متى حظيت      تعشرت خلفها الأشعارُ والخطبُ  
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها      براحةٍ للمساعى دونها تعبُ

إذ أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس الحس الانفعالى القديم عند أبى تمام . وقد سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع ، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسبه ، إلى همته المتأصلة الموروثة ، إلى ثبات قلبه ، وكأنه يفتح دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح ، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى ، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبوتمام من قبل :

أغررت سيفوك بالإفرنج راجفةً      فؤاد رومية الكبرى لها يجب

وهو ما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشهم منها بقاصمةٍ أودى بها الصُلبُ وانحطت بها الصُلبُ

ولم ينس الشاعر - على طريقة أبى تمام أيضاً - أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة ، إذ لا ينبغى من ورائها كسباً ولا غنيمة :

غضبت للدين حتى لم يفك رضا      وكان دين الهدى مرضاته الغضبُ

من كان يغزو بلاد الشرك مكتسباً      من الملوك فنور الدين مُحْتَسِبُ

فريما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يؤثر الفرار فيبدو حائراً مضطرباً من حول حريق عمورية ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته ، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقاً يكشفها قوله :

فملكوا سلب الإبرنس قاتله      وهل له غير أنطاكية، سلبُ

عجبت للصعدة السمراء مُثمرةً      برأسه إن إثمار القنا عجبُ

إذ القناة ابتغت فى رأسه نفقاً      بدا لتعليقها من نحره سربُ

وإن كان التميز هنا يظل حقاً للشاعر يجب ألا ينازع فيه حقه حين أضاف من

ظروف التاريخ ، وماتمخضت عنه الأيام جوانب سجل بها آمال المسلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذي لب      يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب  
والذن لموجك في تطهير ساحله      فإنما أنت بحر لجء لجب

إذ تكاد تلمس أوجه التشابه على المستوى اللفظي لدى ابن القيسراني مع ما التقطه من معجم (عمورية) في حديثه عن الكتب ، والشعر ، والخطب ، والشهب ، والحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكباش .. وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف ، وجنابته ، والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب ، والسلب .. ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على العمق التصويري نفسه الذى صنعه أبى تمام ، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية ، ثم ذلك البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الضخم من ناحية أخرى .

ثم لك أن تتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المتأنية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

وكان دين الهدى مرضاته الغضبُ	غضبت للدين حتى لم يفتك رضا
طهارة كل سيف عندها جنبُ	ظهرت أرض الأعداء من دماهم
فالحرب تُضرمُ والآجال تُحطبُ	حتى استطار شرار الزند قاده
قوائم خانهن الركض والغيب	واغيل من تحت قتلاها تقرر لها
كما استقل دخان تحته لهب	والنقع فوق صقال البيض منعقد
لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب	والسيف هام على هام بمعركة
سوى القسى وأيد فوقها سحب	والنبيل كالويل هطال وليس له
كأنما الضربُ فيما بينهم ضربُ	وللظبي ظفر حلو مذاقته
مصادر ألقربُ تلك أم قلبُ ؟	وللأسنة عما فى صدورهم
فملكك الظبي مالىس تحتسب	كنا نعد الحمى أطرافنا ظفراً
كان تسليم هذا عند ذا جرب	عمت فتوحك بالعدوى معاقلها
كما التوى بعد رأس الحيمة الذنبُ	لم يبق منهم سوى بيض بلا رمق

ولك أن تتأمل أيضاً أرصدة التشابه فى طبعية الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية : الخيل ، النقع ، والسيف ، والنبل ، والظبى ، والأسنة ، على طريقة أبى تمام منذ مطلعته أيضاً فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف ، الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائباً .. إلخ .

وانتقالاً إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فى ذلك التشخيص السيف الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبى التى يتصور لها ظفر ، وهو ما يقترب من تشخيص أبى تمام الذى ازدحمت به قصيدته عبر كل أبياتها تقريباً .

ثم جاءت تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهجية أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخاصة ، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يطرحه بين ألفاظه من قلوب وقلب .. والضرب والضرب .. الحرب والحرب ، إلى جانب تلك المطابقات اللفظية بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الطهارة والجنب ، ثم مادة ذلك المعجم الحربى الموزع بين منطق السيق ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسى ، والظبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مراراً ، والتى نجدها مبنية - أساساً - على هذه النماذج التصويرية واللفظية ، وكأنما قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام وأساليب تصويره بحذافيرها .

الفصل السادس  
مع الشعر الحديث

- \* وصولاً إلى أمير الشعراء .
- \* وقوفاً مع أمير الشعراء .



## وصولاً إلى أمير الشعراء «شوقي»

وتبدو المعارضات لبائية أبى تمام المشهورة شهرة صاحبها فى صناعة الشعر بمثابة رصيد غنى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع ، إضافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد منذ شغلت النقد والشرح كثيراً . فإذا بشوقى يقترب منها عامداً وكأنما وجد فيها ضالته التى يستهدفها حين أراد أن ينظم بانيته التى عنون لها «بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة» ، وكأن هذه العنونة توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءاً من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة ، وتجربة الشاعر إزاءه ؛ إذ كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله ، وتصوير إصراره على الحزم فى أموره ، وحسم مواقفه بعيداً عن تهويل المنجمين وادعاءاتهم التى ربما أذعن لها غيره من الخلفاء ، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله ، وكيف اشتد به قلقه إزاء موقعه كخليفة وفترة بقائه فى كرسى الحكم ، وعندئذ تندرب به الأعرابى الذى أجاب ساخراً بقوله : إلى حيث يريد الترك ذلك (مشيراً إلى دور الأتراك فى تولية الخليفة أو خلعه أو قتله) .

فالمحور الموضوعى إذاً يدور حول ضرب من الحس السياسى التاريخى يقدمه شوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعائشه وتفاعل معه ، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما ، وفى تتويج الموقفين يأتى الانتصار هنا أو هناك ، وهو ما تمنحنا إياه هذه الأبيات من بائية شوقى فى ثنايا اللوحات الفنية المتنوعة التى بنى عليها القصيدة ، وفى منطق القوة الذى عرف به أبو تمام فى مطلع قصيدته نجده وقد أحاله إلى الإطار الحكيم جاعلاً منه فلسفة حياة ، لئلا (شوقى) يكشف عن صريح إعجابه به ، إذ يتفق معه على سيادته ، وذلك بعد أن يسجل شوقى ولاءه لحسه التراثى المتنوع ، فليتقط ما يصوره من مواد مختلفة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مصرعاً فى بيت المطلع :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب      يا خالد الترك جدد خالد العرب

حين يقرن هنا بين مصطفى (باشا) كمال وماضى العرب الحربى مجسداً فى

القيادة الفذة لخالد بن الوليد ، وكأنه يتحدث عن السيف حديثاً جديداً من خلال التشبه بسيف الله المسلول ، وكأن البداية تلوح بهذا المزيج الرائع بين أيام التاريخ ومشابه أبطاله ، فيلتبس الشاعر عظمة حاضره من واقع مجد ماضيه .

فإذا توقفنا عند اللوحة الأولى لدى أبي تمام ، وهي تتعلق بالسيف والرمح ، وتدور في محاور القوة ، تراءت لنا منها عناصر موزعة عبر صور للمطلع لدى شوقي ، مع اختلاف لا بد منه تفرضه الطبيعة الخاصة للأحداث ، كما يلتبسها الشاعر ويرصدها شعراً ، وكذا في طبيعة الرؤية الفردية التي يستمدّها الشاعر فيصورها في صوت حكيم يحكي شخصه ، ويسجل موقفه على نحو ماصنعه أبو الطيب حين قدم الرأي على الشجاعة في حوار المعروف حول سيف الدولة :

الرأي قبل شجاعة الشجعان      هو أول وهي المحل الثاني  
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة      بلغت من العليا كل مكان

وإن ظلت لغة شوقي - على الرغم من هذا التشابه - مميزة له إلى جانب بعدها التصويري القائم على أساس المعارضة ، حيث يمتد لديه مشهد السيف من مجرد حكمة بدأ بها أبوتام بانيته ، أو مجرد نقیض للصحف السوداء التي خطتها مزاعم المنجمين ليجتمع مع الرأي ، ويتوقف مع القيادة ، ويشير إلى نجاح السياسة ، إذا بالسيف هنا يظل في غمده ، طالما كان الحق ظاهراً بذاته ، منتصراً بما يسنده من صور القوة ، وما يحميه أيضاً من حد هذا السيف :

صلح عزيز على حرب مظفرة      فالسيف في غمده والحق في النصب

وليلتقى الموقف بين القوة والرأي في صيغة الإعجاب بكليهما على هذا النحو من الصراحة :

ياحسن أمنية في السيف ما كذبت      وطيب أمنية في الرأي لم تخب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذباً كما كان صاحبه ، فكلما رأى الحق توارى حقناً للدماء ، وإيقافاً لنزيف الخسائر :

خطاك في الحق كانت كلها كرماً      وأنت أكرم في حقن الدم السرب

ثم هو سيف حبي - على لغة التشخيص - متى توجب الحياء :

لم يات سيفك فحشاء ولا هتكت      فذاك من حرمة الرهبان والصُّلب

وهو لا يغتر بهذا السيف في كل الأحوال ، إذ هو يحمل بين طياته الكثير ، وإذا  
هو لا يعرف طعماً لراحة طالما استقر في غمده :

أيت ما يشبه التقوى وإن خلقت      سيوف قومك لا تترتاح للقرب

وهو ينطوى - مؤقتاً - على غضب شديد في سبيل نصره الحق :

مشيئة قبلتها اغيل عاتية      وأذعن السيف مطرباً على غضب

وبعيداً عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيف ، وهى تأبى الراحة فى  
أغمادها ، أو تضطر للإذعان وهى غاضبة ، لانشغالنا بمدلول المعارضة فى سياقها  
العام ، تظل اللوحة الكلية قريبة جداً من لوحة أبى تمام ، لىأتى تشابه الموقف متسقاً  
مع تشابه العرض الشعرى على طريقة تصويره للسيف ، وهو يمهّد للخطب فى  
(لوزان) ، ثم تحويل الأمر إلى صياغة حكمية أكثر عمومية :

فقل لبان بقول ركن مملكة      على الكتاب يبنى الملك لا الكتب

وهى الرؤية ذاتها التى انطلق منها أبو تمام فى مطلعته ، وإن ظل الفاصل وارداً  
بين دلالة الكتب هنا وهناك ، وهى تزداد عمقاً آخر فى قوله :

لا تلمس غلباً للحق فى أم      الحق عندهم معنى من الغلب  
لا خير فى منبر حتى يكون له      عود من السمر أو عود من القضب  
وما السلاح لقوم كل عدتهم      حتى يكونوا من الأخلاق فى أهب

وكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار حد السيف سبيلاً إلى الانتقام من الروم  
بدليل ما أظهره قول أبى تمام :

أجبتهم معلناً بالسيف مُصلتاً      ولو أجبت بغير السيف لم تُجب

فكذلك كان تلمس الترك للسبيل نفسها ، وكأنما أجمع التاريخ على حتمية اللجوء

إليه :

تلمس الترك أسباباً فما وجدوا      كالسيف من سلم للعز أو سبب

ومن هذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقته الخاص ومن واقعه ، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح فى توزيعه بين الشاعرين ، على نحو ما سجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤) ، وهو ما شغل به أبوتام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم ، وكذا فى حديثه عن الإسلام والحسب ، إذ نجد الإيقاع اللفظى نفسه مرصوداً من قبل أبى تمام فى دعائه للمعتصم ، وكأنه يجعله نتيجة لمقدمة بلورها دفاعه عن جرثومة الدين والإسلام والحسب، على حد تصويره .

بل إن الجمع بين (أنقرة) ، و(عمورية) عند أبى تمام (وقد رأت الثانية أختها قد خربت ، فكان خرابها شديد العدوى ، سريع الانتقال ، بما يسهم فى توحيدها وجدانياً مع أختها) يأتى له شبيه واضح بين (لوزان) و(أنقرة) عند شوقى أيضاً .

تدرعت للقاء السلم (أنقرة) ومهد السيف فى (لوزان) للخطب

ويحرص الشاعر - فى كل الأحوال - على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها حديثه وصوره ، وهى حقيقة كثر تردها فى حماسات أبى تمام منذ اشتد شغفه فيها بتكثيف المادة التاريخية حول تصوير قادة العرب ، أو أكاسرة الفرس ، أو تبابعة اليمن القدماء ، وغيرهم ممن حاولوا فتح عمورية ، ومنوا بفشل ذريع فى اقتحامها ، إلى أن فتحها بعد ذلك المعتصم بالله ، وهو ما يصور شوقى شبيهاً به فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم وماكان من أمر آسيا الصغرى من كثافة الجيوش وحشد الكتائب (٢١ ، ٢٢) .

ويمتد إعجاب شوقى بأبى تمام ليفرض عليه كثيراً جداً من معجمه اللفظى ، فعلى طريقته حول جلاء الشك والريب من خلال حد السيف وسان الرمح ، يرد الأمر مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن نور اليقين :

كن الرجاء وكن اليأس ثم محا نور اليقين ظلام الشك والريب

وقياساً على الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقة أبى تمام أيضاً :

قد أمن الله مجراها وأبدلها بحسن عاقبة من سوء منقلب

ليستمر - أيضاً - فى تناول هذا البعد الدينى الذى رصده أبوتام فى يوم

عمورية ، منذ أسند النصر إلى المولى سبحانه وتعالى ، لأنه «فتاح باب المعقل الأشب» ، حيث بدا الموقف لدى شوقي ، وقد انطلق من المنظور الدينى نفسه :

مدوا الجسور فحلّ الله ما عقدوا      إلا مساك فرعونية السُرب

وقد بدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أنبائها من الروم ، حين تدفعت عليهم منها الكرية السوداء - على حد تصويره - وكانت قبلها تدعى (فراجة الكرب) يوم أن غمرتهم خيراتها ، فإذا بالكرب تتدفع على الخصم هنا بسبب من حمق ساسته ، ونزق قاداته ممن أسلم لهم القياد ، كما ركن إلى قلعته الحصينة فغدرت بهم :

كرب تغشاهم من رأى ساستهم      وأشام الرأى ما القاك فى الكرب

وهاهى الأمانى تتهاوى وتتلاشى ، كما تهاوت من قبل لدى جند الروم أمام ظبى السيوف ، وكما تلاشت أيضاً فى مواجهة أطراف القنا السلب ، فإذا بها لدى شوقي :

تجاذبهم كما شاء بمختلف      من الأمسانى والأحلام مختلب

ثانياً : يتوقف شوقي عند لوحة أخرى يبدو فيها شديد التأثر بأستاذه ، إذ يرمى إلى القصد نفسه ، ويسير فى ظلال منهجه التصويرى ، وينطلق من الزاوية نفسها ، ولعله من أروع المشاهد التى شفى بها أبوتمام غليل صدره ، وأثلج بها صدور المسلمين من خلال تصوير (تيوفيل) واستسلامه وجبته ، وكيف انصرف عن أنصاره حين أراد النجاة بنفسه ، ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل ، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب ، حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينه ، وكان ماشهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شيء فيها وحولها ؛ فلم يجد القائد أمامه بدأ من التفانى المذهل فى سرعة الفرار ، أملاً فى النجاة من هول الحريق ، فكان للمشهد رصيده المكرر لدى شوقي :

قد فتهم بالرياح الهوج مسرجة      يحملن أسد الشرى فى البيض اليلب  
لما صدعت جناحيهم وقلبهم      طاروا بأجنحة شتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقاً أكثر عمومية أيضاً من مجرد التوقف عند سلوك القائد فحسب ، فإذا كان مشهد القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من

الطرافة إذ أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده ، فقد أنتت هذه العمومية بارزة فى امتداد الصورة عند شوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السواء ، وقبيح أن يلتقى الجمع حول مثل هذا الجبن :

جد الفرار فألقى كل معتقل	قناته وتغلى كل محتقب
لم يدرك قائلهم لما أحطت به	أهبطت من صعد أم جنت من صلب
أخذته وهو فى تدبير خطته	فلم تتم وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل	قربت ماكان منها غير مقرب

وإذا كان «تيوفيل» قد أثر الفرار فعدا مسرعاً من خفة (الخوف) لا من خفة (الطرب) على حد تصوير أبى تمام ، فإن المشهد جاء معكوساً لدى القائد المنتصر عند شوقى ، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف ، وكذا أدواته القتالية التى تشاركه فرحة ذلك النصر :

نشوى من الظفر العالى مرنحة      من سكرة النصر لامن سكرة النصب

والشهد الثالث : وهو يوزع بين الشاعرين أيضاً حول موقف النصر ابتداء من ذكره اليوم نفسه ، إلى تلمس أيام التاريخ الخالدة ، بحثاً عن أشياء له ، وقد وجد أبوتمام الشبيه مستقراً فى ذاكرته من خلال أول أيام المغازى الإسلامية ، فكان يوم بدر عنده مجالاً رحباً لاستيعاب الصورة بأبعادها الحربية والدينية جميعاً ، وكأنما أراد أن يضيف إليه شوقى بعداً جديداً يتجاوز مجرد التشبه به ، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسة التى يوزعها بين خيل الحق ، وينصر الله للمسلمين من خلال ما أمدهم به من الملائكة التى تحارب معهم :

يوم «كدر» فخيّل الحق راقصةً	على الصعيد وخيّل الله فى السحب
غدت تظللها غراء وارفة	بدرية العود والديباج والعذب

وهى إضافة تحسب لشوقى ، إذ لم يعارض من أبى تمام هنا إلا مجرد صورة النسب الجامع بين يومى «بدر» و «عمورية» ، لما فيهما معاً من روعة الدفاع عن الإسلام ، وكأنما أعجب شوقى بتفوقه هنا وبراعته ، فإذا هو يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عوداً إلى يوم بدر ، مركزاً على مافيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت بدر من مطالعها      تلفت البيت في الأستار والحجب  
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة      إلى المنورة المسكية الترب  
ومست الدار أركى طيبها وأنت      باب الرسول فمست أشرف العتب

وإذا بشوقى يتخذ من يوم بدر مجالاً أكثر رحابة لمزيد من الإفاضة في عرض أشباه تلك المشاهد الدينية ، منذ استوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص ، حيث جعل الكعبة تحفى به ، وصور الروضة الشريفة تشاركها سعادتها ، إذ كان الفتح على هذه الدرجة من عمق الدلالة على صدق الموقف الدينى الذى صدر عنه وصوره عبر تلك التفاصيل .

فإذا تجاوز تلك الأشياء ، وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة ، سواء أكانت قبل النصر أم أثناء المعارك ، وإذا هو يجد راحته النفسية - حقيقة - فى تهدم حصون الروم ، وهذه هى صورة أبى تمام «رمى بك الله برجيبها فهدمها ..» حيث يلتقطها شوقى ليبنى من خلالها صورته :

سَل الظلام بها : أى المعازل لم      تظفر وأى حصون الروم لم تُثب

وفى موازاة هذا الخراب لحصن العدو تشغل الشاعر لوحة النصر القائم فى جند المسلمين ، وهى مشاهد ظلت متميزة تسعد بها الأرض ، وتبش لها السماء معاً على طريقة أبى تمام أيضاً فى رؤيته :

فتح تفتح أبواب السماء له      وتبرز الأرض فى أثوابها القشب  
لتبدو عند شوقى :

تذكر الأرض ما لم تس من زيد      كالمسك من جناب السكب منسكب  
حتى تعالى أذان الفتح فاتأت      مشى المجلى إذا استولى على القصب

ثم يمتدح به حسه التاريخى ليبين أكثر عمقاً فى تصوير صدى هذا النصر ، فلم يشأ أن يتوقف عند حدود الأرض أو يتركها عامة الدلالة ، بل جعلها أرضاً مسلمة ، تلك التى أسعدها النصر فى كل أقاليم الدولة الإسلامية الممتدة جغرافياً عبر عديد من الأمصار الكبرى ، حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسلامى ، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر بهذا المعنى الدينى المبرر لذلك العموم :

وأرج الفتح إرجاء الجواز وكم  
وازينت أمهات الشرق واستبقت  
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا  
ومسلمو الهند والهندوس في جذل  
قضى الليالى لم ينعم ولم يطب  
مهارج الفتح في المرشبة القشب  
يهنسون بنى حمدان في حلب  
ومسلمو مصر والأقباط في طرب

ثم نراه يتنبه إلى أسباب هذا التعدد ، وطبائع روابطه التى تحكمه برباط دينى وشيخ ، سجله أبوتام أساساً لما بين اليومين من تشابه :

إن كان بين صروف الدهر من رحم  
فبين أيامك اللانى نصرت بها  
موصولة أو ذمام غير منقضب  
وبين أيام «بدر» أقرب النسب

حيث استوقفه تقارب الأرحام الذى أتى به الإسلام من خلال الرابطة الروحية العميقة ، وهو أيضاً مايردده شوقى فى ختام لوحته :

ممالك ضمها الإسلام فى رحم  
وشيخة وخواها الشرق فى نسب

وضمن هذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب يتردد مشهد الصراع بين القائد المسلم وخصمه ، وهو ماعرضه أبوتام توزيعاً بين «المعتصم» و «تيوفيل» ، وإذا القائد التركى - عند شوقى - يصول ويجول أمام ضحالة خصمه وتدهشه رغبته فى الفرار ، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى ، على غرار ماصنعه تيوفيل من قبل :

تجاذبهم كما شاء بمختلف  
من الأمانى والأحلام مختلب

وإذا بالقائد التركى يتوحد مع جنده فى مشهد من مشاهد شجاعته ، كما كان الأمر لدى المعتصم أيضاً ، وكما ظهر من قوة جيوشه وبأس جنده :

قدفتهم بالرياح الهرج مسرجة  
يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية ، وقد سيطر الرعب بكل صورته على قلوبهم :

لما صدعت جناحيهم وقلبهم  
جد القرار فألقى كل معتقل  
طاروا بأجنحة شتى من الرعب  
فئاته وتخلي كل محتقب

وكان الشاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بتكرار هذا المشهد أيضاً ، وقد سجله مراراً منذ رأى في قبح عمورية جمالاً وقد اختلت لديه مقاييس الجمال ، والقبح من خلال واقع تلك المدينة ، يقول شوقي :

ياحسن ما انسحبوا في منطق عجب      تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

ولابد له هنا أن يذكر ثانية موقف القائد ، حين يبدو أهلاً لمزيد من السخرية والتهكم ، ودافعاً إلى التشفى :

لم يدركائدهم لما أحطت به      أهبطت من صعد أم جنت من صيب  
أخذته وهو في تدبير خطته      فلم تتم ، وكانت خطة الهرب  
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل      قربت ماكان منها غير مقرب

إذ لاشك أن قائد الترك - هذا القياس - يستحق التهنئة من خلال مكانة هذا النصر ، وهو الناقد المدحى نفسه الذى ضاق فى القصيدة فى صوته المباشرة ، وهو - أيضاً - مارأيناه عند أبى تمام حين وزع اهتماماته بين عناصر متعددة ، بدا معظمها بعيداً عن شخص ممدوحه ، ابتداءً من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الخروج إلى الحرب ، إلى لوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثنائها وبعدها ، إلى أحداث المدينة ، وموقف جند الروم فيها ، ثم موقف جند المسلمين ، وأخيراً موقف الخليفة الذى يعد جزءاً بارزاً فى بناء لوحة فنية متكاملة ، إذ لا يكاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد ، يردده شوقي طارحاً من خلاله تلك التهنئة :

تحية أيها الغازى وتهنئة      بأية الفتح تبقى آية الحقب

وفيهما أيضاً يعرج على تصوير جنده ، ليكتمل لديه المشهد فيعطى كل ذى حق حقه :

الصابرين إذا حلّ البلاء بهم      كالليث عض على نايه فى الترب  
والجاهلين سيوف الهند ألسنتهم      والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى الممدوح دوراً جديداً فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة ، فكانوا خير جند لخير قائد فى تحقيق مثل هذا النصر ، وكان ثناؤه عليهم ثناءً عليه فى الوقت نفسه :

بلزتهم فتحادث كم شددت بهم      من مضمرات وكم عمرت من خرب  
وكم ثلمت بهم من معقل أشب      وكم هزمت بهم من جحفل لجب  
وكم بنيت بهم مجداً فما نبسوا      فى الهدم مالمس فى البيان من صخب

ولعل هذه اللوحات الجزئية ، وعديدا للصور المتناثرة تكفى للكشف عن طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى فى نظم بانيته ، فإن أردنا مزيداً من الإلمام بالمعارضة لديه ، فلنا أن نتأمل أيضاً هذا الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين ، دون أن نرمى إلى رصدها إحصائياً ، فعلى الأغلب منها مانجده فى «الدم السرب ، الصلب ، لم تجب ، والحسب ، والصخب ، والخطب ، الكتب ، القضب ، الذهب ، الشنب ، الريب ، السبب ، منقلب ، اللهب ، الحطب ، الكرب ، الأشب ، لم يصب ، الرعب ، من صيب ، الهرب ، قطب ، عشب ، الشهب ، النصب ، الحقب ، السلب ، من خرب ، لجب ، صخب ، عجب ، لم يطب ، القشب ، فى طرب ، فى نسب ، مختضب ، عن كذب .. إلخ .

فلعل مثل هذا الرصيد اللفظى - بصرف النظر - عن صيغ تراكيبه التصويرية - يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات ، خاصة إذا أضفنا إليها حرصه على الألوان البديعية من رد الإعجاز على الصدور وقد تزامنت لديه فى الأبيات ٣ ، ٧ ، ٤ ، ١٧ ، ٣٩ ، ٥٢ ، وكذا ماحدث فيما سجله من تنافر الأضداد فى الأبيات ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٤ ، إلى جانب حسن النسق ، والتصريح فى البيت (٧٠) ، مما يظل شاهداً على ذلك التتبع الدقيق الذى اصطنعه شوقى لعله يبرز أبا تمام فى عمق صنعته ، إذا هو يقتحم عليه أخص ما عرف به من تنافر الأضداد ، وغموض التصوير ، وألوان البديع ، فانتقى منه ما أحسن عرضه ، وأجاد تصويره فى بانيته ، وهو ماظل أيضاً ينطق بدقة الصنعة الشعرية فى إطار معجم شوقى على مستوى التقرير والتصوير معاً ، كما يظل شاهداً على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التمييز الفردى لكل منهما على درجة بائنة فى أساليب التناول وطبيعة التصوير ، ومستوى المعالجة وصيغ الأداء .

## مراجعات مع أمير الشعراء "شوقي"

### (١) مع شعر المشرق ورثاء الآخر

ليس من قبيل المصادفة أن يلتقى الشاعران حول الوزن والقافية وحرف الروى وحركته التقاءهما حول الموضوع والتجربة ، إلا إذا كان القصد واضحاً إلى المعارضة فى تصور شوقى حين عاش قريباً من تجربة أبى الطيب إزاء جدته لأمه ، لاسيما حين راح يرثيها فى عدة لوحات تكاد تتفق بينهما - إلى حد بعيد - مع اعترافنا بخصوصية التناول الجزئى ، وطبيعة الإضافات أو المفارقات ، أو أوجه التمايز التى تظل أيضاً بمثابة حد فاصل يحفظ لكل شاعر منهما هويته ، ويرسم صورته من واقع شخصيته ، دون أن يفقدها ، أو أن يذوب فى المادة الموروثة ، أو تستعبده صورها ، فإذا بميمية شوقى تفوق ميمية أبى الطيب من حيث الإطالة بقليل من عدد الأبيات ، ولكنها لا تكاد تتجاوز إلا قليلاً - بالنسبة لنفسه على مستوى التصوير ، أو مادة المعجم اللفظى الذى بدا شديد الاتساق أيضاً مع تجربة الحزن التى عاشها كلاهما ، منذ حديث المطلع عند أبى الطيب حول الأحداث وسطوتها وقوة بطشها ، وموقفه الشخصى منها :

ألا لأرى الأحداث حمداً ولا ذماً      فما بطشها جهلاً ولا كفهاً حلماً

وهو المطلع الذى ينفس فيه الشاعر عن كم من آلامه التى تعكس جانباً من طبيعة العلاقة الحميمة التى ربطته بجدته لأمه ، منذ أن أرسلت تشكو شوقها إليه ، وطول غيبته عنها ، فتوجه نحو العراق ، ولم يمكنه وصول الكوفة على حالته تلك ، فانهدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليها كتاباً يسألها المسير إليه ، فقبلت كتابه ، وحمّت لوقتها سروراً به ، وغلب الفرح على قلبها فقتلها ، ومن هنا كان نظمه لمرثيته فيها ، وهو مابدأه بتصوير موقفه من تلك الأحداث التى تعبت بالبشر ، وهم أمامها عاجزون مستسلمون لآحول لهم ولا قوة .

يبدو البعد الكامن من وراء التجرب هنا وارداً على مستوى النظر لدى شوقى ، حين كان فى المنفى فى الأندلس سنة ١٩١٨ م ، يحدث نفسه بما طرحه فى مرثيته ، حتى أنه من فرط تأثره بها تحاشى أن ينظر إليها فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته رحمه الله .

معنى هذا أن كلا الشاعرين كان مغترباً حال تلقى خبر الوفاة ، وكلاهما كاد يذوب شوقاً إلى والدته ، ويداعبه أمل العودة إلى وطنه حيث تقيم ، وحيث نشأ معها منذ طفولة المهد ، وكلاهما - أيضاً - يبدو شديد الارتباط بها ، واضح الاعتزاز بمكانتها في نفسه ، وهذا طبيعي حين يعكس تقارباً إنسانياً واضحاً في مدلول التصوير، بما تفرضه كل هذه الملابسات ، بالإضافة إلى المشابهة النفسية بين الشاعرين من الاعتداد بالنفس ، والإحساس المتضخم بمعانى الغربة ومشاقها ، إلى جانب الصلة الوثيقة لشوقي بديوان أبي الطيب ، وكأنه لم يجد لهذا الموقف أفضل من شبيهه ، حين عثر على ضالته فيما احتفظت به ذاكرته من ميمية أبي الطيب ، فراح يتفق معه في كثير من الصور والمواقف ، خاصة منها ما جاء في منطقة الحس الغيبي ، حول مشاهد القدر وطبائع الأحداث التي تناثرت في أبيات أبي الطيب ، منذ بيت المطلع الذي ذكرناه ، إلى حديث النوى في مطلع شوقي ، وما يمزجه به من الشكوى والألم :

إلى الله أشكر من عرّادى النوى سهماً      أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

ولكنه سرعان ما يهرع إلى معنى المتنبي في بيت لاحق ، يبدو فيه مستسلماً أيضاً أمام الأحداث ، خاصة منها الموت باعتباره حتمياً مقضياً لا مناص منه لأى من البشر :

ولم أر كالأحداث سهماً إذا جرت      ولا كاللإلى رامياً يُعد المرمى  
ولم أر حكماً كالقادير نافذاً      ولا كلقاء الموت من بينها حتماً

وكانى به يضع ميمية المتنبي نصب عينيه ، ليلتبع الموقف بهذا الترتيب والنسق المنضبط الذى يطرح منه جانباً قول الأول :

إلى مثل ما كان الفتى مرجعُ الفتى      يعود كما أبدى ويكرى كما أرمى

حيث يقول شوقي على المنهج نفسه ، وقريباً جداً من السياق نفسه :

أحنُّ إلى الكأس التى شربت بها      وأهوى لمشواها التراب وماضماً

أردفه شوقى بمحاولته لطرح فلسفة الموت بين عالم الروح وحس الجسد ، وكأنما بحث عن بعض عزاء له فى مثل هذه الفلسفة :

وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه      ولا الموت إلا الروح فارقت الجسم  
وبعدها تنطلق الصورة من إسارها لدى شوقى ، لتتوقف طويلاً عند المساحات  
نفسها التى استوقفت أبا الطيب حول اللبالي، وقد ضاق بها :

عرفت اللبالي قبل ما صنعت بنا      فلما دهنتى لم تزدنى بها علما  
منافعها ماضى فى نفع غيرها      تغذى وتروى أن تجوع وأن تظما

وهى عند شوقى تأتى فى إطار البعد الذاتى نفسه الكئيب ، مع اصطناع ثنائية  
طريفة وجيدة فى حكاية شوقى لوالدته ولمصر أيضاً ، فهو يجمع بين شوقين إزاء  
وطنَيْه (الصغير والكبير) وهو ما غاب لدى المتنبى فى أمر الكوفة على الرغم مما  
عرف من تشيعه ، وكأنما تفرد شوقى بقوله :

إذا جئنى الليل اهتزت إليكما      فجنّحاً إلى سَعْدَى وجنّحاً إلى سلمى

وما أظن أنه يقصد بهذين الاسمين إلا الدلالة الرمزية على والدته ووطنه معاً .  
ولم يجد حرجاً فى اصطناع هذا التشابه المقصود حتى فى صياغة البيت الواحد على  
المستوى اللفظى ، فإذا قال لها أبو الطيب :

لك الله من مفجوعة بحبيبها      فتيلة شوق غير ملحقها وصماً

حيث بدا مشفقاً عليها ، باكياً فراقها ، مصوراً موتها بسبب من هذا الشوق إلى  
لقائه ، وقد حال المنفى بينه وبينها ، وكأنما تعذر هذا اللقاء حتى ماتت قبل أن تراه .

يمكننا أن نقيس على هذا التشابه تفاصيل لوحة الزمن لدى الشاعرَيْن ، والتى  
رسم منها أبو الطيب أطرافاً وجوانب مرة من واقع حوارهِ حول الدنيا فى قوله :

وما انسدت الدنيا على لضيقها      ولكن طرفاً أن أراك به أغمى

وثانية فى قوله :

كذا أنا يادنيا فإن شئت فاذهبى      ويانفسُ زِيدى فى كرائها قُدماً

وهاهى الدنيا تبدو مريرة على نفس شوقى بالدرجة نفسها ، ومن الواقع نفسه ،  
ومن المنطلق ذاته المحدد بالتجربة :

نزلت رُبى الدنيا وجنات عدنِها      فما وجدت نفسى لأنهارها طعماً !  
وإن زادت الصورة عمقاً حيث يتسع مجالها لدى شوقى ، إذ أصبح الحنين  
مزدوجاً منذ انقطاعه عن والدته ووطنه معاً :

فما برحت من خاطرى (مصر) ساعة      ولا أنت فى ذى الدار زائلت لى وهما  
ومن الدنيا إلى الموت تتكرر المسيرة عبر فضاء النص بين الشاعرين من  
خلال مسميات مختلفة ، رأينا منها الليالى ، ونرى منها أيضاً المنايا فى قول أبى  
الطيب :

ولم يُسلها إلا المنايا وإنما      أشد من السقم الذى أذهب السقما  
ثم كان الموت فى سياق الدلالة نفسها أيضاً مع تغاير اللفظ تكراراً وتوكيداً :  
وكنت قبل الموت استعظم النوى      فقد صارت الصغرى التى كانت العظمى  
وقبلها ترددت «الأحداث» مع ماوزعه شوقى فى حديثه السابق عنها وعن  
النوى ، والمقادير ، والموت ، ثم عودته إلى الزمان الذى بلور من خلاله جل همومه :  
زجرت تصاريف الزمان فما يقع      لى اليوم منها كان بالأمس لى وهما  
وثانية :

أتى الدهر من دون الهناء ولم يزل      ولوعاً ببنيان الرجاء إذ تمأ  
ليضيف إليها بعداً تصويرياً جديداً يعكسه امتداد صورة الدهر الثالثة :  
إذا جال فى الأعياد حلّ نظامها      أو العرس أبلى من معالمة هدمها  
فإن توقفنا عند لوحة الدعاء رأينا لقاءهما يتكرر فى صيغة واحدة (لك الله..)  
وقد مر ذكر البيتين ، يستعين فيه مرة أخرى بمشهد الدعاء بالسقى الذى يجمع بينهما  
على لغة التشابه فإذا المتنبى :

أصبحت استسقى الغمام لقمبرها      وقد كنت استسقى الرغى والقنا الصُّما

ولدى شوقى :

مقاها بشيرى وهى تبكى صباية فلم يقو مغناها على صوبه رسما

وهو ما يعود إليه تارة أخرى حين يستوقفه مشهد القبر تصويراً فى قوله :

وقبر منوط بالجلال مقبل تليد اغلال الكثر والطارف الجما

وبالغاديات الساقيات نزيله من الصلوات الخمس والآى والأسما

وإذا ما انصرف المتنبى إلى فخره بمكانتها وأصالتها ، بدت الصورة مزيجاً من فخره بذاته وبها فى بيته المشهور :

ولم لم تكونى بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لى أما

إذ راح شوقى يردد الفخر نفسه ، وإن كان قد مال إلى تصوير تفردا بين كل النساء من بذات جنسها فى كل مراحل حياتها :

نَمَتْكِ مناجيب العلا ونميتها فلم تُلْحَقِى بنتاً ولم تُسَبِّقِى أما

وهاهى الحمى تجمع بين الموقفين حين توضع فى موضع المساءلة ويضيق بها المتنبى ، خاصة حين يعجز عن الثأر منها :

هبنى أخذتُ الثأر فيك من العدا فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

فإذا بالحمى نفسها تأتى بالملابسات نفسها - تقريباً - إلى والدة شوقى ، وقد جاءها من الأنباء نذير بتأخر عودته ، كما كان الحال فى موقف المتنبى :

أست جرحها الأنباء غير رفيقة وكم نازع سهماً فكان هو السهما!

تغار على الحمى الفضائل والعلا لما قبلت منها وماضمت الحمى!

أكانت تمنها وتهوى لقاءها إذا هى سماها بذى الأرض من سمي!

وفى مقابل هذا المشابه صور اللقاء بين الشاعرين ، تظل السمات الفارقة واردة حول بقية اللوحات التى صرفها أبو الطيب إلى الإفاضة فى فخره بنفسه - كعادته - فى أى موقف لا يحجبه عنه ، فهى مرض الذات ، وموت الحبيب ، وهو ماوزعه بين أبيات متناثرة من بينها :

لئن لذ يوم الشامتين بيومها      فقد ولدت منى لأنفهم رَغْمًا  
تغرب لامستعظما غير نفسه      ولاقابلاً إلا غالفه حكما  
ولاسالكا إلا فزاد عجاجة      ولا واجدا إلا لمكرمة طعما  
يقولون لى ما أنت فى كل بلدة      ومابتغى؟ ما أبتغى جل أن يسمي!

وهى اللغة التى ردها فى تصوير الحمى التى أصابته هو نفسه فى مصر ،  
حين انسلخ من أهوالها إلى مثل هذا الفخر الذى ورد منه فى ميميته المشهورة :

فإن أمرض فما مرض اصطبارى      وإن أحمم فيما حُمّ اعترامى  
وإن أسلم فما أبقي ولكن      سلمت من الحمام إلى الحمام

حيث بدا أشد انشغالا بتضخيم ذاته كلما عن له حدث يستوقفه فنياً ، فإن شاء  
أن يتسع بالدائرة عرضها على استحياء فى بيت واحد فى زحام أبيات «الأناء»  
المتضخمة هنا :

وانى لمن قسوم كأن نفوسنا      بها أنف أن تسكن اللحم والعظما  
بعدها يعود إلى نفسه التى لا يكاد ينساها مطلقاً فى زحام أى من الأحداث :  
فلا عبرت بى ساعة لاتعزنى      ولاصحبتنى مهجة تقبل الظلما

وإذا باللوحة فى تفاصيلها تتجلى على الجانب الآخر المتميز لدى شوقى من  
واقع ماصوره فى موقفه الحكيم الذى نفر فيه من الحرب :

فما كان لى فى الحرب رأى ولاهوى      ولارمت هذا الثكل للناس واليُتما  
ولم يك ظلم الطير بالرق لى رضا      فكيف رضائى أن يرى البشر الظلما !؟

فإن شاء أن يقارب المتنبى بمزيد من فخره بنفسه ، مال إلى ربط مجمل هذا  
الفخر بمرثيته على نحو قوله فى الختام ، وقد خصه بالمدح والتأبين ، ومزيد من  
الثناء :

أتيت به لم ينظم الشعر مثله      وجنت لأخلاق الكرام به نظما  
ولو نهضت عنه السماء ومخضت      به الأرض كان المزن والتبر والكرما

ليظل التشابه وارداً حول رفض الظلم لدى كل من الشاعرين ، فمهجة أبي الطيب لا تقبل ظلماً على منطق الدائم في الفخر بالذات ، وهو ما يرفضه شوقي أيضاً على إطلاق الحكمة بين رفضه إياه للطير فما بالك به إذا تعلق بالبشر !

وهكذا التقى الشاعران على مستوى الدوافع وطبيعة التجربة ، إذ كان المتنبي يعاني آلام الاغتراب - نفسياً واقعياً - من جراء بعده عن جدته ، وإبعاده عن دخول الكوفة ، وبدا الشاعر كما لو كان منفيًا ، بمقياس ما أصاب شوقي في الأندلس - فهو يعاني معاناة مزدوجة : الأولى : تتجسد في آلامه ، وهو بمنأى عن الوطن الأم ، وعن الأم الحقيقية أيضاً ، والثانية : في مجئ خبر الموت وهو في خضم تلك الغربة ، فأبى له أن يتحمل ، أو يتجلد إلا بطرح تلك الصور من البحث عن صيغ العزاء ، كما التقى في إطاره الشاعران ، خاصة حول منطقة الحكمة ، ولا غرو في ذلك فقد جمعت بينهما تلك الحكمة التي اشتد بها شغف أبي الطيب منذ سجل له القدماء شهادتهم ، حين جمعوا بينه وبين أبي تمام باعتبارهما حكيمين في موازاة شاعرية البحتري ، وكذلك كان حال شوقي في كثير من إبداعه الشعري .

وربما ظهر الخط الأول الجامع بين الشاعرين من هذا المنظور الحكمي المطلق بحتمية القضاء وحوادث الدهر ، منذ مطلع أبي الطيب الذي كشف من خلاله في طرح رؤيته وكأنه لم يعتد بطبائع الأحداث بين سارة أو ضارة ، إذ هو لا يدرى من أمر توجهاتها شيئاً ، وهو ما استعاره شوقي فصاغه في شكل أكثر هدوءاً من خلال أنيته وحزنه أيضاً عبر بيت المطلع .

وكلا الشاعرين إنما يقرن الحدث بذاته ، فهو الفتى في حوار المتنبي بين إطلاق الحكم وتقييده - كما مر بنا - وهو الأنا الخاضعة المستسلمة التي لم يتجاوز دورها موقع المفعولية عند شوقي :

نوارد والناعي فأوجست رنة      كلاماً على سمعي وفي كبدي كلما  
فما هتفا حتى نزا القلب وانزوى      فيا ويح جنبي كم يسيل وكم يذمي

وإن ظل شوقي مشدوداً إلى رؤية المتنبي على المستوى الحكمي أيضاً ، خاصة في منطق ما يصيب الفتى لدى (المتنبي) ، ومنطق المصير المطلق عند شوقي من خلال صورة الفتى أيضاً .

هكذا مضى كلا الشاعرين إلى حيث يستوقفه حنين أمه إليه ، وكأنما ماتت كمداً بسبب من فرحتها بخطابه ، وعجزها عن لقائه ، هو بمنأى عنها ، وهو معرض

له المتنبي صراحة فيما طرحه من لقاء وجداني سالب بينه وبينها ، حيث يبنى على ذلك شوقه - بدوره - إليها ، وإلى الارتواء من الكأس نفسها التي شربت منها ..

وهي عند شوقي - أيضاً - ضحية منفاه وفراقه ، وإذا به يأخذ القياس نفسه الدعائي الذي مال إليه أبو الطيب لحظة الإشفاق عليها ، وعلى نفسه في آن واحد .

وكأن كلا الشاعرين كان يميل إلى منعطف متشابه في إلقاء التبعة على الدهر بصوره المختلفة ، وهو ما أخرجه المتنبي من عباءة الأحداث / البطش / الهجر / الليالي / المنايا / الموت / النوى / العدا / الحمى ..

فإذا بها المعطيات نفسها التي يصدر عنها شوقي في ظل التجربة نفسها من :  
عوادي النوى / الناعي / الأحداث / الليالي / المقادير / الموت / الدهر /  
الزمان / الأسى / الحمى ...

وفيما يتعلق بذاته وتجربته الفردية راح كلاهما يتوقف ساكناً أمام لحظة الحزن ، وتصوير موكب الأسى الذي فجعه بآلامه الجسام ، فلم يجد مناصاً من تصوير مشاهد البكاء ، وإن لم ينته من منظومته إلا بتسجيل تجلده وتحمله ، وإثبات قدرته على تجاوز محنته من خلال محور واحد قوامه الفخر المطلق بذاته ، وهو ما يدفعنا إلى تأمل المفارقة عن أبي الطيب عبر انهزامه النفسى في قوله :

بكيت عليها ضيقة في حياتها      وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما ..  
حرام على قلبى السرور فإننى      أعدُّ الذى ماتت به بعدها سما ..

وإذا بشوقي يتوقف عند المحور نفسها - تقريباً - ابتداء من بكائه الداخلى الذى أصابه فى قلبه وكبدته :

من الهاتكات القلب أول وهلة      ومادخلت لحماً ولا مست العظما ..  
توارد والداعى فأرجست رنة      كلاما على سمعى وفى كبدى كلما ..

إلى ماظهر على وجهه من بوادره :

شربت الأسى مصروفة لو تعرضت      بأنفاسها بالقلم لم يستفك غما ..

وإذا هو ينتقل قرب الختام أيضاً إلى الفخر بذاته جمعاً بينه وبينها هي الأخرى  
فيقول :

وكتت إذا هذى السماء تخاليلت      تواضعت لكن بعد ما فتتها نجما  
أتيت به لم ينظم الشعر مثله      وجئت لأخلاق الكرام به نظما  
ولو نهضت عنه السماء ومخضت      به الأرض كان المزن والتبر والكرما

ثم يلتقيان أيضاً في نزعة المواطنة ، والبعد عن الأهل والعصبة ، مما سجله ألم  
أبى الطيب في قوله عن نفسه وعصبته :

واني لمن قوم كأن نفوسهم      بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ليحيل شوقي الصورة إلى حيث يريد هو من مصر وتصوير شوقه إليها :

فما برحت من خاطري (مصر) ساعة      ولا أنت في ذى الدار زاليت لى وهما

وإذا هما يشتركان حتى في الدعاء بالسقيا في سياق القصيدة لافى ختامها ،  
كما ورد عند المتنبي في مفارقة دقيقة محكمة بين مطلب الدنيا الذى سعى إلى جلبه  
لها ، وبين قدرها الذى واتها في غيبته :

طلبت لها حظاً ففانت وفسانتى      وقد رضيت بى لورضيت بها قسما

فأصبحت أستسقى الغمام لقبرها      وقد كنت أستسقى الرغى والقنا الصما

إذ يظل واضحاً لديه جدة المعالجة في طرح المفارقة الثانية بين استسقائه للغمام ،  
وماكان من استسقائه الحرب وأدوات القتال قبل المواجهة الصريحة بقدرها المحتوم .

وعند شوقي يتجدد ذلك الدعاء ، ويظهر في ثوب آخر حين يوزعه بين الأبيات  
بدءاً من دعائه لها دعاءً دينياً صريحاً .

وكأنما اصطنع التوحد نفسه بينه وبينها ، حتى كانت ضحية سفره واغترابه ،  
كما كان الحال مع أبى الطيب ، إلى أن راح يصور آلامها من جراء فرقته في أكثر من  
بيت .

فإن خرجنا من سياق التشابه العام في التجربة ومدلولها إلى طبيعة المعالجة  
بين الشاعرين - وهى ضرورية - بقياس عصر كل منهما ، وانطلاقاً من طبيعة  
ثقافته ، والدلالة على أبعاد تجربته وخصوصية موقفه واتجاهه الفنى أمكن أن  
نستكشف عدة جوانب مرتبطة بكل منهما تبدأ من : كثافة التصوير عند المتنبي ، وهو  
مايحمد له في باب الرثاء الذى عرف شعراؤه بالميل إلى التقريرية والمباشرة بحكم

الموضوع ، وطبيعة الموقف الرئائى الباكي ، ولكنه استطاع - على عادته فى عمق هذا الباب - أن يرسم عديداً من لوحاته الفنية التى اتخذ مادتها المجردة من حوار - تصويراً - حول الأحداث موزعة بين الحمد والذم ، والبطش ، والكف ، والحلم ، إلى ربطمنية بمشهد الكأس ، إلى اصطراعه مع الليالى ، إلى مشهد المنايا فى منطقة السلوك والبحث عن العزاء ، إلى استسقاء الرغى والقنا ، إلى تصوير الثأر والحمى ، إلى الجمع بين الماء والنار فى يده ، إلى إياء نفسه أن تسكن اللحم والعظم ، إلى امتداد صراعه مع الدنيا ، وإعلان عدائه فى ختام رثائه .

ثم تمتد الكثافة التصويرية نفسها لتشيع عبر ميمية شوقى منذ حديث المطلع وبدايات الحوار - تصويراً أيضاً - حول عوادي النوى ، وإصابة سويداء الفؤاد - وهاتكات القلب / وكلم الكبد / ورمى الليالى / وزجر تصارييف الزمان / وشرف الأسى كأساً / والطعن بقنا النوى / وظهور صبحمنى / وولع الدهر بهدم بنيان الرجاء .. إلخ .

فإن شئنا تأمل خصوصية كل من الشاعرين من واقع المفارقات الكاشفة عن طبيعة شخصية كل منهما ، أو مستواها النفسى والفكرى بشكل دقيق أمكن أن نرصد منها عند أبى الطيب :

أولاً : انشغاله بكثرة خصومه بدءاً من تشخيصه للأحداث - كما رأينا من المنطلق نفسه - وانتقالاً إلى تصوير العداوة فى صورتها بين صراع إنسانى مع الآخر ، وصراع - آخر - مع المرض ، وكأنما جمع من خلالهما بين ثأره من أعدائه ، وهو مايسطيع إنجازه ، وعجزه عن الثأر من الحمى التى أصابتها حتى نالت منها بموتها ، وهى العداوة ذاتها الممتدة لديه عبر حديثه عن الشامتين ، كاشفاً من خلالهم عن عمق آخر من أعماق صراعه الإنسانى ، وهو ما أحقه بما يشفيه له فى تصويره من عظمة مكانته التى حرص على تصويرها فى ظلال ماتكاتف عليه من خصومه ، أو محاولة التبرير لتلك الخصومة والشماتة ، وردود الفعل لديه إزاءها .

وكان المتنبى لم يبرأ - للحظة - من تصوير ذاته المتضخمة ، حتى فى أدق التجارب الرئائية التى ظلت قريبة من مفتاح شخصيته بهذه الصورة وأشباهها ، وكأنما اتخذ من المراثية مجالاً للفخر بذاته ، وهو الذى يجمع الجد والفهم ، ومايبتغيه أجل من أن يسمى ، وهو قاتل الآباء ، وجالب اليتيم للأبناء ، وهو السيد البطل القرم ، وهو القادر على التعزز على الدنيا والتعظم عليها ،

والتنكر لها .

وكان المتنبي - كعادته - أحال القصيدة إلى (كشف حساب) دال على جوهر صراعاته وطبائع شخصيته ، مما نجده مفتقداً - إلى حد واضح - عند شوقي ، فإن وجدت منه قسماً وملامح فما نحسبها تصل - بحال - إلى مثل هذه الدرجة من خصوصية أبي الطيب . فما زال شوقي شاكياً باكياً مما يتسق من خلاله - بشكل انفعالي - مع جوهر الحدث ، وما زال مشغولاً بصوت الناعي وخطاب الاثنين ، وتأمل تصاريف الزمان ، وكأنما كانت كثافة الحكمة لديه هي البديل الذي يغطي ما رأيناه ظاهراً عند المتنبي من ضخامة الذات ، ومواجهة الأحداث على إطلاقها ، بينهما يختلف الموقف لدى شوقي حيث يصبح الحدث قابلاً لأن يصاغ من خلاله حكمة يتعزى بها عن وقع مصابه ، كما عرض من إطلاق حكم المقادير ، ولقاء الموت ، ليخلص منها إلى حكمة أكثر عمقاً . حيث يجمع بين الآباء والأبناء ، ليبني على أساس منها بعداً حكماً آخر على الدرجة نفسها من الإطلاق :

وما العيش إلا الجسم في ظل روحه      ولا الموت إلا الروح فارقت الجسم  
وبعدها مباشرة يصرح بحاجته - وحاجة غيره - إلى مطلب الحكمة الذي هو بصدد تناوله مراراً :

ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمة      على نزلاء الدهر بعدك أو علما

وكانما صنع نسيجاً حكماً عبر أبيات متوالية ختم بها مقطعه الأول ، فإن مال إلى التصوير في المقطع الثاني لم يفرغ منه إلا بتسجيل حكمة أخرى مماثلة ، يستغل منها جانباً في طرح رؤيته الخاصة لقضية الحرب ، وجنائيتها على الناس بين يتم وتكُل ، وهو واحد من ضحاياها بمقياس موت أمه بعيداً عنه .

ليعرض في ختام قصيدته رؤيته للناس من خلال العدل والحكم :

وكنت على نهج من الرأي واضح      أرى الناس صنفين : الذئاب أو البهائم  
وما الحكم إلا في أولى البأس دولة      ولا العدل إلا حائط يعصم الحكماء

وفي مقطعه الثالث والأخير شاء أن يتحول إلى الفخر بذاته وفنه ، وكأنما

عُقِبَ بها على اعتداده بأمه ومكانتها ، فكان قريباً من حس أبي الطيب في هذا القياس ، كما عرضنا له من قبل .

ثانياً : إلى جانب تكثيفه للحكم ، وميله إلى توزيعها - استطراداً - عبر الأبيات والمقاطع ، مال شوقي إلى الاستعانة بالموروث من غير المعارضة المحددة بالمتنبى ، وإذا هو يستوقفه من ذلك الموروث قصة النعمان بن المنذر ، وماعرف من يوم يؤسه ونعماه ، وهو بصدد تصويره تصارييف الزمان وما أصابه من كارثة فقد أمه .

وكأنما مال حتى إلى تراثه العربي حين اتجه إلى تراث اليونان ، ليتوقف بالذكرى عندما أصاب «سقراط» حين حكم عليه بالإعدام فشرب السم بيده ، ولم يرض لنفسه البقاء مع أصحابه ممن أشاروا عليه بذلك الفرار .

ومن سقراط يعاوده الحنين إلى ذكريات أعلام القبائل العربية القديمة ، تلك التي راح ينتقى منها ما عاش في بلاد الأندلس زمناً عرفت فيه بسيادتها وسطوتها على غرار ما يذكره من شأن قبيلتي (مروان) و(لخم) .

وهو ما يدفعه دفعاً إلى تذكر رموز العروبة التي طال تغنيه بها من خلال القدماء أيضاً ، متخذاً مادته من أسماء النساء العربيات موضوع الغزل القديم بين سعدى وسلمى وغيرهما .

ثالثاً : ما طرحه من قسّمات البعد الدينى التى التقى فى بعض منها مع المتنبى ، كما ورد فى صيغة الدعاء لأمه (لك الله) موزعة بينهما ، إلى ما استتبعها لدى شوقى من معان دينية تبدأ من تسليمه بحكم المقادير ، وحتمية الموت ، إلى تحويله الحديث عن أمه ، إلى الصلوات الخمس والآيات القرآنية التى كانت تقرؤها ، والأسماء الحسنى التى كانت تردددها ، إلى صوت الطواف وما يشهده من الخشوع والطاعة ، وما يتعلق به من تصور الركن استلاماً أو لثماً - على حد تصويره - :

والا بطوفوا خُشْعاً حول نعشها      ولايشبعوا الركن استلاماً ولا لثماً

والى جانب هذا البعد يضيف شوقى من واقع تجاربه مشاهد الحنين ، وتستوقفه رموز المواطنة التى ما فتئ يعتد بها خاصة فى غربته ، فما نسى (مصر) بل وجد فى ذكرها سلوته :

فما ربحت من خاطري (مصر) ساعة      ولا أنت في ذى الدار زابلت لى وهما

وهو الحنين الجامع ذاته بين الوطن الأم في صورته الحقيقية ، ورموز العروبة التي رأيناها يحن من خلالها إلى سلمى وسعدى ، وكأنما وجد في هذا الحنين بعضاً من سلوته التي تخفف عنه آلام الحزن التي توقف طويلاً عند تصويرها في صراعه مع الأيام والزمن ، ومعاناته قسوة الظلم حتى رفضه في شكل حكى - أيضاً - عقب عرضه لرؤيته في قضية الحرب .

وهكذا بدت روح المعارضة دالة على إعجاب شوقى بموروثه المشرقى في تجربة رثاء الأم وتفاعله مع المبدع السابق وصدوره عنه من خلال قراءته لنتاج أبى الطيب ، وكأنما أصر على أن يضيف إليه من مقومات ابتكاره وخصوصية أدائه بما يظل معلقاً بخصوصيته وتفرد ، وكاشفاً عن ملكاته الفنية التي تشهد لتجربته وصوره بالقدرة على التفاعل مع الموروث فهماً ووعياً ، والصدور عنه معرفة وهضماً . ثم ما أضاف إليه تجديداً وابتكاراً مما يظل مؤشراً من مؤشرات تمكن الشاعر من امتلاك أدوات فنه والتعبير عن رؤاه الذاتية في معترك الزمن ، ومحاولة الجمع - بشكل جاد - بين الموروث والذاتى ، والاحتفاظ لنفسه - إلى حد كبير - بمرارة تجربته الفردية .

## (٢) مع شعر المغرب والأندلس وتجربة البوح

من الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحترى - أيضاً - في نونيته التي استهلها بقوله :

يكاد عاذلنا في الحب يغربنا      فما لجأك في لوم المحبينا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كل من الشاعرين ، يظل إعجاب ابن زيدون - بدوره - واضحاً منذ أخذ من البحترى مقدمته ، وبنى على أساس منها قصيدة كاملة تسير في الاتجاه الغزلى نفسه ، بل تتخصص فيه منذ طوعها لتجربته الحقيقية ، فأضاف إليها وضخم فيها ، فكانت مفتاحاً لنونيته المشهورة ، ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه ، بدليل مارواه ابن بسام في قوله «ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا لأنه هذا

حذر الوليد، وما رواه ابن نباتة فى قوله «وكان يسمى بحترى» الغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه .

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ بقدر ما يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون ، منذ أعجب بفن الشعر عند البحتري ، فراح يستوحى منه ذلك الخيال الصوتى العذب الذى استعان به فى نونيته ، إلى جانب ماتوقف عنده من صور أخرى جزئية بدت شديدة التأثير فى لوحاته الفنية .

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشاعرين ، وبيان ما بينهما من مفارقات على مستوى الشكل تبدأ من كون حديث البحتري وحواره الغزلى لم يتجاوز كونه مقدمة قصيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة ، فالبحتري فى مقدمته كان حريصاً على أن يدخل إلى معدوحيه بعد حديث ذاتى يصور فيه تجربة تخصه - على المستوى الشخصى - سواء عاشها أم اكتفى بتمثلها ، فعند صدق عنده لا ينتهى إلى ضرورة المعاشة والمعاناة التى عاشها ابن زيدون وعاباها ، فلدينا من غزليات البحتري على هذا النمط ما يتردد حوالى ثلاثة وخمسين اسماً من أسماء النساء ، فى مقابل توحد الموقف الغزلى حول «ولادة» لدى ابن زيدون ، وكأنه راح يستكمل مسيرة متيمى الجاهلية ، أو عذريى العصر الأموى ، أو مسلك العباس بن الأحنف العباسى ، وكأنما قصد - بكل - إلى تتبع شعراء المشرق ، ممن قرأ لهم الشاعر وردده من صور غزلياته مما أعجب به من إبداع وتجارب .

كما تظل مقدمة البحتري محصورة فى أربعة عشر بيتاً ، يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ، إذ لا يكاد يربطها - نفسياً - سوى ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده ، خاصة فى باب المدح ، كأنه لم يفرغ لغزله فراغ ابن زيدون له ، وثمة فروق مؤكدة بين فراغ الشاعر لتجربة مابعينها ، وبين توزيعه بين عدد من التجارب يوزع بينها طاقته وصوره .

ومع اختلاف الموقف لاتخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ، ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية التى ترنم بها كل منهما ، إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والتصويرية ، انطلاقاً من التماس كل منهما تلك السهولة وذلك الوضوح ، والميل إلى تجنب التعقيد والغموض التصويرى ، بل ربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعاً من وراء تلك السهولة وذلك الوضوح ، وربما انعكست دقة الموقف أيضاً من خلال ذلك الحس

الحضارى الذى يكاد ينشر ظلاله على الصورة بشكل متكرر عند كل من الشعارين ، وإن كانت عند البحترى بدت موزعة بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود - بالضرورة - إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ، ثم إلى نبوغه عبر ذلك الخيال الصوتى - بصفة خاصة - من ناحية أخرى .

اندفع البحترى إلى حوار الغزلى من منطلق تجربة تمثّلها ، فخلق بها خياله الصوتى فى عالم الشعر ، ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيداً عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيداً أيضاً عن الإسفاف أو الرداءة أو الركافة من الناحية المقابلة ، فكان حوارها هادئاً موحياً بتجربة غزلية ، اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من واقع إفراغها من خلال ماتراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة ، كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة ، التى يقدم بها للقصيدة مثبتاً وجود «الأنا» مقدمة على «الآخر» .

ولا ينبغي أن ننسى الفارق الأساسى بين الشعارين من حيث دوافع النظم لنونية كل منهما ؛ ذلك أن تلك الدوافع لا بد أن تترك أثراً واضحاً فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ، فإذا كان الأمر لدى البحترى بمثابة تصوير لمقدمة اعتادها من خلال استهلال مدائحه بمثلاً - باعتبارها إحدى التجارب المتمثلة التى يحكيها لإثبات الأنا فى مستهل مدحته - فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقاً من الطبيعة النوعية لتلك الحياة الوداعة التى عاشها قريباً من «ولادة» وكان يتمنى استمرارها ، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد ، حتى عصف بآماله الكبار فاندفع فى نونيته يصور تلك العاصفة والآلام التى سيطرت عليه ، وهى العاصفة التى عجز عن الثبات أمامها ، ثم اتبعها ذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ممزوجاً بذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمان معاً .

من هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى ذلك الوضوح التصويرى الذى أفاده من مقدمة البحترى ، فكانت جودة نظمه ، وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد والغموض ، أو إلى إقحام ما لا يتسق مع طبيعة الموقف ، مما قد يتنافر مع جوهر انفعاله به ، فلم يشأ الشاعر الحزين أن يقف طويلاً عند تحليل معانى حبه وحقيقته أو تبريره ، أو تصوير مغامرته فيه ، بقدر ما سيطرت عليه ، على نحو يتجاوز كثيراً مآصوره البحترى فى مقدمة مصنوعة لقصيدة مدح .

وبذا تبدو فتنة ابن زيدون بالبحترى كأمنة من وراء ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره، من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة التصوير لدى البحتري، حتى ليتمكن - بوضوح - أن نلتبس عند ابن زيدون أندلسيته المتحضرة، كما نلتبس عند البحتري بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره بين منبجية إلى بغدادية إلى شامية، ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن أن نسجله لكل من الشاعرين من روعة الموسيقى، وكأن كلا منهما إنما أراد أن يشعر فغنى، أو - بمعنى أدق - ربما أعجب ابن زيدون بنغم البحتري وخياله الصوتى، فكان أقرب إلى أذنه من أى صوت شعرى آخر.

كما يظل المعجم الغزلى جامعاً بينهما حول نقطة التقيا حولها مع العذريين من حيث الغزل، واللوم، والوجد، والمعاناة، والغريم، والرقيب، والهجر، والقطيعة، إلى ذكريات الأماكن بين «زور» و«كثب اللوى» و«المنازل»، وعهدا إلى زمان الهوى بين الأيام والليالى، إلى تغنى الشاعر بـ «ظمياء»، وهو المعجم الذى اقتسمته أبيات البحتري فتناثر بينها، وعلى نهجه كان ورود الموقف الغزلى عند ابن زيدون، مما يتجلى حين نحله فى موقف الوسيط بين البحتري وبين شوقى.

ويأتى شوقى ليمثل حلقة أخرى من حلقات ذلك الإعجاب بالقديم، وإحياء ماتأثر به منه، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية، وربما كان يحس قرينه النفسى منه، بحكم النفى الذى فرض عليه فى إسبانيا، فكان حنينه إلى وطنه دافعاً لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحتري فى سينيته فى إيوان كسرى، ثم وجد النظير الآخر فى أندلسيته النونية، فجاءت القصيدة فى البحر والقافية والروى وحركته نفسها، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحتري وابن زيدون وشوقى)، لتبقى معاشة الموقف، وحرارة التجربة، أوضح مما رأينا بين ابن زيدون والبحتري، فقد اشترك شوقى مع ابن زيدون فى طبيعة المعاناة إزاء مصائب الزمن، بما فرضه على كل منهما من نفى وتشرد وغربة، ليقع كل منهما فى تجربة حب لها ملاساتها الخاصة، وحنين جارف يملأ عليه كيانه ليواجه بعد ذلك بفجيرة البين فيمن يحب.

فقد أحب ابن زيدون «ولادة»، وأحب شوقى «مصر»، ولا غرابة فى الموقف إذا ضخمناه ووسعنا دائرته، فقد كان إليها أكثر شوقاً وحنيناً، وحمل لها حباً ضخماً فى نفسه زاده عمقاً لديه إحساسه بالاغتراب عن الوطن والأهل.

من منطلق هذا الحب ، ومن واقع ماصحبه من حرمان وغربة وحنين صدح  
كلا الشاعرين من بلاد الأندلس ساخطاً على الزمن ، مجسداً سخطه في إطار فكرة  
الفراق ، وعندئذ بدا المجال واسعاً أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون) ، حيث رأى  
فيه ذلك الطائر الغريب الذي حكم عليه قهراً بفراق إلفه ، فخاطبه ، وتجاوز معه في  
مقدمة نونيته ، وكأنما أعياء البحث عن رفيق آخر ، أو صديق يمكن أن يقنعه ، أو  
يقتنع من خلاله ، وأولى بذلك من عاش التجربة نفسها ، والتقى معه في الشرب من  
ذات الكأس ، ولذا لم يجد ضالته إلا عند ابن زيدون ، حيث راح يصور حنين الطائر  
الحزين في لوحة كاملة تعددت جزئياتها ، ورسم فيها ماعاناه جسمه من الجراح ، وما  
عانتها روحه من ألم الهوى : ليعكس ذلك كله من خلال آلامه وجراحه العميقة في  
قوله :

لم تأل ماءك تحناناً ولا ظمأ	ولادكاراً ولا شجراً أفانينا
تجرُّ من فنن ساقاً إلى فنن	وتسحب الدليل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم	فَمَنْ لروحك بالنطس المدراينا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين من هذه الزاوية ، ومن مستوى  
الخطاب الذي يستعين فيه شوقي بسلفه ، ينتقل إلى مرحلة مابعد الاندماج الكامل  
بينهما ، حيث يصف سحر الأفق ، وثرى أهله الراحلين ، وقد بلله بدموع الفراق في  
تلك الصياغة الثنائية الطريقة على ما فيها من توحّد جامع بينهما :

أها لنا نازحى إليك بأندلس	وان حللنا رفيقاً من رواينا
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له	نجيش بالدمع والإجلال يثينا
لفتية لائال الأرض أدمعهم	ولامفارقهم إلا مصلينا

وإن كان هذا التوحد بين الشاعرين لا يستمر على طول القصيدة ، ذلك أن  
محاولة شوقي التعزى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلس شيء ، ومعاودة حنينه  
الجارف إلى مصر شيء آخر مختلف تماماً ، فما زالت صورة مصر شاخصة أمام  
عينيه ، فهو يصور حنينه إليها مهما طال بعده عنها بسبب أعدائه أو نفيه ، وما أصابه  
من حزن واكتئاب :

لكن مصر وإن أغضت على مِقة عَيْنٌ من الغلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته ليله ونهاره ، منذ راح ينشر مسخه على الزمن ، فكان مشجب الحزن الذى يفزع إليه كلما تضاعف عليه حجم الكارثة ، كما صنع فى افتتاحه السينية ، ثم يقول :

ناب الحنين إليكم فى خواطرننا      عن الدلال عليكم فى أمانينا  
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا      للشامتين ويأسره تأسينا

وكأنه لا يريد الاستسلام لذلك الواقع الحزين ، فإذا ما استطاع مقاومته - أو حتى التماسك والتجلد أمامه - فهي مجرد محاولة يتصنعها ويصورها حين يكسر حاجز الزمن ، ويستشرف آفاق الماضى البعيد ، لينفذ منه إلى أيام الصبا والشباب بين الأهل فى مصر ، وقد تراءت له صورة النيل والهرم ورمال مصر لتزيد من حرارة التجربة :

لو استطعنا غُضْنَا الجَوْ صاعقة      والبر ناراً وغى البحر غسلينا  
إذا حملنا لمصر أوله شجننا      لم تدرأى هوى الأمسين شاجينا

فهو يصور كماً من الحنين بدا حائراً فى توزيعه بين أميه : مصر ووالدته بحلوان ، وإزاء كليهما راح يحمل كل هذا الحب الذى كاد يمزق ضلوعه ، ومن ثم فهو مستعد لركوب كل الأهوال أملاً فى تجاوز هذا الفراق جواً أو برّاً أو بحراً .

ووقفاً عند تفاصيل الشبه بين الشعارين ، تبدو منها علامات واضحة تسيطر على معانى بعض الأبيات منذ تصوير الحنين عند شوقى فى قوله :

إذا الزمان بنا غيناء زاهية      ترف أوقاتنا فيها رياحينا  
الوصل صافية ، والعيش ناغية      والسعد حاشية ، والدهر ماشينا

حيث يستغل ما يسميه البديعيون بـ (حسن النسق) فى عرض لوحة الماضى بتلك المناجاة الحزينة :

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا      يقضى علينا الأسى لولا تأسينا  
يا من نغار عليهم من ضمائرنا      ومن مصون هواهم فى تناجينا  
ليُنقَ عهدكم عهد السرور فما      كنتم لأرواحنا إلا رياحينا  
إذ جانب العيش طلق من تألفنا      ومورد اللهر صاف من تصافينا

ويبدو أن مافى الموقف من حس رومانسى حالم قد سيطر على الشاعر بالدرجة نفسها ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ، ليسقط من خلالها مشاعره ، وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن فى الحقيقة ، فعلى سبيل التغنى بالتمنى ، فلم يكن شوقى بعيداً عن ابن زيدون فى خطابه الطريف للبرق :

ياسارى البرق يرمى عن جوانحننا      بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا  
كزفرة فى سماء الليل حائرة      مما نردد فيه حين يضيونا

فهل بعد عن ابن زيدون فى زفرته الحائرة التى وجه من خلالها الخطاب نفسه :

ياسارى البرق غاد القصر واسق به      من كان صرف الهوى والود يسقينا  
واسأل هنالك هل عنى تذكرنا      إفا تذكره أمسى يعنينا

ما أحسبه إلا قد التقى معه فى بعد التجربة لقاءه فى أسلوب عرضها وطبيعة تصويره لها .

ولم يكن لجوء الشاعرين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة إلا من منطلق الحاجة إليها ، وإعجاب اللاحق بالسابق ، اتفاقهما حول التفاعل مع معطيات الصورة ، فمن قول ابن زيدون :

ويانسيم الصبا بلغ تحيتا      من لو على البعد حياً كان يحيينا

يفصل شوقى فى جوانب الصورة ، وتتعدد لديه جزئياتها ، مع تعدد درجات الحوار ، وكأنما التقط من سلفه طبيعة الخطاب على التمنى ، ليفصل فيه ويطيل ، اتساقاً مع اندفاع التجربة حتى تحولت من منطلق جزئى محدود إلى تلك الصورة التى اتسع فضاؤها :

ريامعطرة الوادى سرت سحرا      فطاب كل طروح من مرامينا  
ذكية الذيل لو خلنا غلالنها      قميص يوسف لم نحسب مغالينا  
جثمت شوك السرى حتى أثبت بها      بالورد كنبنا وبالريا عناونا  
فلو جزيناك بالأرواح غالبة      عن طيب مسراك ؛ لم تنهض جوازينا  
هل من ذبولك مسكى نحمله      غراب الشوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشاعرين حول مظاهر الطبيعة وصورها ، وتمتد المواقف النفسية ، وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسح الحزن والألم تفوق مأساها فى صوت الشاعرين كليهما ، فعند الأول :

لاغرو فى أن تركنا الحزن حين نهت      عنه التهى وتركنا الصبر ناسينا  
إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا      مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثانى فى تصوير وقع الكارثة ، وتقبل هول الخطب تبرز دمة الشجاع منهمة معبرة عن جانب من معاناته :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا      فى النابسات فلم يأخذ بأيدينا  
وماغلبنا على دمع ولاجلد      حتى أتنا نواكم من صياصينا

وهل كانت دائرة السخط كلها بما صحبها من آلام الفراق والبين وعذاب البعد ، واستمرار الحنين إلا نتاجاً طبيعياً لضربة قاصمة من الزمن لم تستطع الإرادة العاجزة للشاعر أمامها إلا استسلاماً وانهمازاً ، وانسحاباً يتسق مع ضالة حجمها بالقياس إلى الزمن ، ذلك ما أكملته صورة ابن زيدون حين وزع الخطب بين الليالى (والدهر) وبينه ضحية لهما معاً .

ولم تدع لليالى صافياً فدعت      بأن نغضُ فقال الدهر : آمينا

ولعل أوجه التقارب التى رأيناها - فنياً - بين الشاعرين ترتد فى جوانب منها :  
وهى جوانب أساسية ومهمة - إلى طبيعة الدافع النفسى من وراء النظم من خلال مواقف متشابهة ، منذ بدا الموقف عند البحترى مختلفاً عنه لدى كل منهما ، فهو - أى البحترى - يعيش آمناً فى بلاط الخلافة ، هادئاً فى نظم قصيدته النونية متخذاً من هواه وسيلة للبداية الفنية فحسب ، أما ابن زيدون فقد فر من السجن ورحل إلى أشبيلية للمرة الأولى ، فبدا قلقاً مضطرباً غير آمن (سنة ٤٣٣هـ) وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة طبعت على وجدانه صوراً من الكآبة ، تستلمها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه ، فلم يستطع إلا أن يستمر فى ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسى والتعزى عن هواها إلا مفرداته الحزينة ولحنه الكئيب ، لعلهما يستوعبان شيئاً من لوعته ، أو يعكسان بعضاً من يأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون أقرب إلى كونها صرخة إنسانية صادقة فى عالم

الغزل اليائس ، حملها كثيراً من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها صوراً وتقارير من تباريح الهوى من ناحية ، وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة الشجية على سكب ما كمن في نفسه من حنين وشكوى معاً . ولعل ما في نونيته من صدق في التجربة وتدفق الشاعرية هو ما جعلها موضعاً يلفت نظر الشعراء إليها من بعده ، فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، حيث عارضها قبل أمير الشعراء صفي الدين الحلي ، ثم جاء عليها أمير الشعراء ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة التي نحن بصدد قراءتها من جديد .

ويلتقى شوقي مع ابن زيدون في عدة نقاط جوهرية تسود القصيدتين بما يكفي لاستكمال صورة المعارضة الشعرية التي وضع شوقي فيها نونية سلفه بين يديه ، وتتبع معاجمها المختلفة على المستويات اللفظية والتصويرية على نحو ما يمكن رصده في :

ذلك المعجم اللفظي الذي يظهر محوره التكراري أساساً لتلك المعارضة في تناول لوحة الفراق في النصين من خلال ألفاظ : البين / النوى / الفراق / النازح / الشوق / الظمأ / الوفاء / الدمع / العناء / الأسى / البكاء ، ليرسم منها كلا الشاعرين لوحة الفراق التي عكست صورة الواقع الذي يعيشه ، وبدا عاجزاً عن تجاوزه أو الانفصال عنه ، أو حتى الجدل معه ، إلا أن يظل متخاذلاً مستسلماً عبر دلالات أي من هذه الألفاظ ، والتي يرد في مقابلها بقية حوار لفظي أيضاً تنشطه لوحة الذكريات والتمنى ، وكأنها الوسيلة الوحيدة لتعزى الشاعر عن آلام واقعه ، وإذا بمعطيات هذه اللوحة تبدو قاسماً آخر مشتركاً بينهما ، فهي عند ابن زيدون واردة في : الليالي البيض / مربع اللهو / صرف الود والهوى / جنة الخلد على التشبيه / الخمر والغناء / ومناجاة الضمائر .

وقس على ذلك عند شوقي : السعد / ليل الهوى / أربع الأنس / مصون الهوى / عين الخلد / خمر بابل / وغيره الضمائر والتناجي .

ثم تمتد العدوى اللفظية بين الشاعرين وكأنها تتشبث بالظهور حتى في صيغ التمنى ولغة الخطاب ، فقد سبق ابن زيدون إلى الاستعانة بقوى الطبيعة التي رأى أن يركن إليها ، أو يستمد منها عوناً على آلام تجربته ، فراح ينادى من هذا المنطلق : ياسارى البرق .. يانسيم الصبا ، ليترنم على إثره شوقي بالنداء نفسه مضيفاً إليه من صيغة الدعاء التي تكمل البعد النفسي ذاته حين يقول : ياسارى البرق .. يامعطرة الوادى .. سقيا لعهد .. فإذا جئت إلى لوحة الغزل وجدتها موزعة على هذا المستوى

اللفظى بين صورة الحاسد والكاشح / الشوق / البكاء / اللقاء / بذل الصلة / الصبابة / والطيف ، مما يدخل بالشاعرين معاً إلى عالم الغزل العفيف الذى يغلفه الهجر والفراق ، وبما يتناسب مع واقع تجربة البين لدى كل منهما على المستويين الواقعى والنفسى معاً . وعلى نسقها ترد لوحة الوفاء التى صورها ابن زيدون (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم) فبدت مفروضة عليه فرضاً يعجز عن الخلاص منه ، وكذلك كان شوقى والخطب لديه أعظم فى حنين المواطنه حين ترنم باكياً :

رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له      نجيش بالدمع والإجلال يشينا

وإذا به يتوقف عند منطق ابن زيدون تحديداً فى ربط الدمع بهذا الوفاء :

أبكى وفاءً وإن لم تبذلنى صلةً      فالطيف يقنعنا والذكر يكفيننا

وحتى فى أقل الصور انتشاراً فى القصيدة يمكن تلمس مثل هذا اللقاء ، فإذا ما مال ابن زيدون إلى حديث خمري سريع لعله يتخلص قليلاً من ضيق واقعه ، أو ينسى بعضاً من آلامه فيعمد إلى تصوير : الخمر / الكؤوس / الأوتار والغناء ، ويصف الخمر بالمشعشة والشمول ، نجد الموقف مكرراً لدى شوقى فى : خمر بابل ودارين ، وما استكمل به المشهد من الورد والنسرين .

فإن تجاوزنا باب اللفظ فى تراكيب الصورة بدت موزعة بين أبسط درجات السلم التصويرى ، وظهر التقارب أيضاً بين الشاعرين ، وإن ظلت ملكة الخيال هنا - وهذا طبيعى - مقياساً دقيقاً للفروق الفردية بينهما ، فإذا ما وجدت تشبيهاً واحداً لدى ابن زيدون :

ريب ملك كان الله أنشاه      مسكا وقد أنشاء الورى طينا

ترأت لنا التشبيهات عند شوقى على درجة من التعدد الذى لا يصل إلى درجة الكثافة التصويرية فحسب ، ولكنه يظل وارداً نمطاً تصويرياً : كزفرة فى سماء الليل حائرة / كما نزل الطل الرياحين / كالخمر من بابل / كأم موسى على اسم الله تكفلنا / ومصر كالكرم ذى الإحسان / والنيل يقبل كالدنيا / تلون كالحريراء شانينا / والعهد كأكناف الربى / كأن أهرام مصر حائط .. أنهار ورمال حولها .. كأنها تحت لألاء الضحى ذهباً ... وإلى جانب هذه الألوان التشبيهية يتناثر المعجم التصويرى موزعاً بين الشاعرين فى أطر تجسدية وتشخيصية تزدهم بها الأبيات نسبياً عند ابن زيدون ، وتزداد كثافته بروزاً لدى شوقى ، فإذا بلوحة (الدهر) تقترن عند ابن زيدون بالبكاء

والحزن ، وإذا الزمان يبكينا (مع تغاير المصطلح بين الدهر مرة والزمان أخرى) وإذا الأيام سود ، وهى لدى شوقى أيضاً واردة فى مشهد الزمان فى الماضى ، والدهر ماشينا ، والأيام والليالى .. إلخ .

وعلى غرار صورة الدهر فى إطارها العام تتعدد معطيات الصورة ، وتتشابه دلالتها النفسية بينهما ، خاصة إذا ماتأملنا لدى ابن زيدون من منطق التجسيد والتشخيص فى (سقىا لصرف الهوى والود ، ولسان الصبح ، والدهر يقضى مساعة ، ونسيم الصبا يبلغ التحية ، والأسى يقرأ سوراً ، والصبر يلحن تلقينا ، والهوى يروى ويظمى ، والطيف يقنع ، والحزن يلبس ويبلى ، والجوانح تبتل شوقاً ، والضمائر تناجى .. إلخ) .

وهو ما يتراءى لنا مكثفاً ربما لكثرة عدد الأبيات لدى شوقى ، وكأن النسبة بين التقرير والتصوير تظل متقاربة بينهما على نحو ما استغرقه من صور بدت أكثر اتساعاً وتعدداً للجزئيات من : نائح الطلح ، وقص الجناح ، والأيك ، والسامر ، وريش الفراق ، سكين البين ، إلى ما تلا تلك اللوحات من صور متفرقة فإذا بالصبر يدعى ويرفض ، والدجى يطوى ، والدواهى تقاسى ، والشمس تحتال ، والليل يقبل ، والمآرب تلعب ، والتمائم ترق ، والريحان يغادى ، والنجم يرى ويرعى ، والليل يشهد ، والشمس فى ملكها الضخم تغازل النيل ، والنوى ترمى بالسهم ، وتطعن بالسيف ، والروابى رفيقة ، والثناء يشقى ، والدموع تنثر وتنظم ، والأمانى تأنس والدياجى تهنف ، والزفرة حائرة ، والورد كتب ، والريا عناوين والشوق وشى ، الوصل صافية ، العيش ناغية ، والسعد حاشية ، الدهر يمشى ويخضع ، والليالى تدعو ، والدهر يؤمن على دعائها .. إلخ .

وعلى مستوى تضمين المادة الشعرية نجد اللقاء يتم بين الشاعرين أيضاً حول اختيار بعض من المعانى الدينية لتبرز بين ثنايا الأبيات ، منذ تعرض ابن زيدون لقص بداية الخليقة من الطين ، إلى حديثه عن جنة الخلد ، والكوثر العذب ، الزقوم والغسلين ، وموقف الحشر ، وقراءة السور ، وهو ما يتردد لدى شوقى فأحاله إلى ميل واضح لتضمين القصص القرآنى ، الذى مال إلى الإشارة منه إلى قصة بلقيس ملكة سبأ وعلاقة ذلك بتأليه الشمس على النيل تصويراً ، ثم ميله إلى قصة أم موسى - عليه السلام - وربطها أيضاً بالنيل والتابوت ، والاستعانة أيضاً بالتشبيه بقميص يوسف - عليه السلام - معروفة أيضاً علاقته بمصر ، وكذا جاء حديثه عن الحشر عنصراً من عناصر حسه الغيبى .

وبذا تتعدد ألوان التشابه بين الشاعرين ؛ سواء في تناول المادة التصويرية ، أو حتى في أسلوب معالجتها وعرضها ، وكذا في وظيفتها على المستويين النفسي والفني . وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وبمقدار ما استطاع من خلاله أن يوسع من دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقي أن يكتسب منها ذلك البعد الذاتى الصادق بما فيه من الأنين والشوق إلى وطنه الأم ، وإلى أمه أيضاً بخلوان مما توج به قصيدته فى أبيات الختام :

كنز بخلوان عند الله نطلبه      خير الودائع من خير المؤدينا  
إذا حملنا لمصر أوله شجنًا      لم ندرى هوى أى الأمين شاجينا

ثم لا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من طبيعة الموقف النفسى المتشابه ، مما يربط بين جزئيات كل منهما بوجه عام ، فلا يكاد يفلت بيت من أداء معنى ، أو إضافة صورة ، أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين .. صحيح أن الصور تطرح زمانياً بين الماضى والحاضر ، ولكن الربط النفسى سرعان ما يحطم حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماسك بين وحدات القصيدة ، فلم تكن ذكريات الماضى وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ، ليقارنها بواقعها الأليم ، وفى الحاليتين لم يكن ليتوانى عن الإفراط فى تصوير الزمن الذى قهره وهز كيانه ، وانتصر على إرادته .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصراً بارزاً فى الصياغة والسبك . وتبدو روح الولاء والانتماء مهيمنة على كل من الشاعرين فى سياق ذلك الحنين إلى ماضى الفن النبيل ليستقى من ينابيعه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماماً عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد ، بدليل ما عرضنا له من مادة شعرية وقف عندها ابن زيدون من خلال نونية البحتري ، ليستوحى منها اللوم فى الهوى ، العذر وعدمه ، وسخط اللائم ، وحزن القلب المتيم ، وجرم الأيام والليالى ، وذم العهد والدهر ، وتحية الطيف ، ومعاناة الوجد . ومن هنا غرد كل من الشاعرين بلحنه الشجي من خلال صور سبقه إليها الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين بوحي من كمون التراث فى نفسه ، واستلهامه إياه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستبعاده لأى منهما ، وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما ، على لغة التميز بينهما ، ثم بين كل منهما وبين البحتري فى نونيته ، ثم يبقى

مؤكداً أن كلا منهما قد أبرز كما ثقافياً واضحاً في قصيدته ، يكفى للكشف عن حرصه على تصفح دواوين الشعر القديم ، حتى احتذى ما أعجبه منه ، واستعار ما وجدته متسقاً مع واقعه النفسى والحضارى بلاتردد ، وكيف يتردد وقد أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل معه ، ويفيد منه ، ويضيف إليه ويطوعه لخصوصية تجربته ، ومن هنا لا يضير ابن زيدون شيئاً إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله « وإن كان يروينا فيظميننا » وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشار :

يزيدك وجهها حسنا      إذا ما زدتها نظرا  
أو قول ابن الرومى :

كاغمر أورى ما يكون الفتى      من شربها أعطش ما كانا

حيث يعرض نظرية التوالد التى ترنم بها شعراء المشرق ، وقد بدا قريباً منهم فى عمق حسه الحضارى ، شديد الميل إلى ثقافتهم حتى فى أدق معانيها . وهو ما يتردد له نظير فى طرح صورته « سران فى خاطر الظلماء » بما يذكرنا بالصورة التى رسمها النواسى فى قوله الخمرى ، وقد صور البعد الزمنى لرحلة عصابة المجان :

ولليل جلباب علينا وحولنا      فما إن ترى إنساً لديه ولا جنا:  
يصاحبنا إلا سماء فجرمها      مركبة فيها إلى حيث وجهنا  
أو قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى      وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لاتقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صور مبتكرة احتضنت مشاعره ، وصورتها بكل صدق ، فبدت دليلاً آخر على ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ، كما بدت أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع أن ينفصل عن شاعر المشرق ، الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة ، كما سبقه إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارة عصره ، وكأنه وضع فى جعبته صور شعراء الشرق إلى جانب نونية البحترى . وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماضى

وحاضر ، فقد عاشها - فنياً - بين تراث سلفى ومُعطى حضارى جديد ، أخذ منه كل منهما وزاوج ليخرج بصيغة جديدة فيها تلك المزاجية الهادئة بين المتناقضات ، إلى جانب القدرة على الابتكار والإبداع بما يكفى للدلالة على طبيعة المواهب الفردية المتميزة .

ولم يقف التاريخ الأدبى وحده مصدراً من مصادر ذلك الإبداع؛ إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشعارين ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم رأينا ذلك التأثير فى الحديث عن جنة الخلد ، وسدرتها ، والكثير العذب ، وغيرها من صور يستمددها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى عدّ أصلاً كبيراً من أصول ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور الأدب وامتداد حركته وتنوعها ، وهو ما انصرف به شوقى إلى مثرات متنوعة من المادة القصصية القرآنية أيضاً .

ويظل لافتاً للنظر أن شعراءنا الثلاثة لم يتعاصروا - بالطبع - فكل منهم كان معبراً عن ملاسبات حقبة زمنية ، استلهم وحى تراثه من خلالها ، واستوعب تجربته تأثراً بها ، وصورها تأثيراً فيها ، الأمر الذى يختلف - بداهة - عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة ، والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة أو الكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية أو روح السب واللعن وعرض المثالب أو صيغ الإقناع التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . ففى مقابل هذه الألوان بقيت أمام شعرائنا ساحة المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء ، أو حزن ويأس وكآبة ، إذ بدت دوافعهم إلى النظم مقاربة فى طبيعتها النوعية إزاء العالم الغزلى ، ولم يكن أى من شعرائنا فى حاجة إلى ما يصنعه شاعر النقيضة ، حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة ، مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المناقب أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص ، وتمايزه وحرية فى التعبير ، دون تعد على ذلك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأونى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيصلاً وارداً فى تشخيص علمه الفنى ؛ الأمر الذى تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقته إلى حد بعيد .

والى جانب ذلك يظل الموقف دالاً على إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش حدثاً يفرض عليه تلك المعارضة ، فيجد فى أداة سلفه مايساعده على إفراغ التجربة كما يريدتها ويتمثلها .

وخلاصة القول أن الشاعر في المعارضة الفنية بدا قادراً على طرح كثير من طاقاته الفنية بشكل يضبطه واقع النفس ، حين يفرض صورته بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحرراً وانطلاقاً ، وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقاً .



الفصل السابع  
الاستدعاء في الإيداع المعاصر

- تجليات الموروث في إيداع عبدالصبور .
- إيقاع المعاصرة وتدفع القديم عند أمل دنقل .



### الاستدعاء فى الإبداع المعاصر

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانصراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، أو ازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، أو الخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو مادونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدي كل هذا التحول إلى موت مانسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموت يعد ضرباً من الخطل والمغامرة التى لاتحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا - ببساطة - بإمكانة وقوع الانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو مالايجوز ، ولايجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أن يوضع على طرف نقيض مع حوارنا السابق حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة ، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية الروى وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الغزلية السابقة .

هنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانية تأمل استمرارية ذلك التواصل التراثى ، وهو أمر يبدو قائماً إذا ما قسمناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو - على الأقل - فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى بدأب الشاعر على البحث عنه ، يجدد ويكدى حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويلبوس من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متوازنة مقبولة أمكن استكشاف هذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى ، لأنه وجده جاهزاً فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو

يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ على أساس منه تجربته ، وإن اختلفت مقومات الشكل - ولانقول طبيعة النوع الأدبى - فبدت جديدة - كما قلنا - وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها ، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

بناء على هذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس المعارضات الشعرية من خلال مثل هذا التصور ، أو ربما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بقياس التقليد والإبداع معاً ، بعيداً أيضاً عن منطقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارى الخواطر - افتعالاً - من ناحية ثانية ، أو الاستغراق فى التضمين من ناحية ثالثة ، وهم - حينئذ - أقرب إلى منطقة التناص مع الموروث ، وإثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميزاً ودقة .

فلا شك أن ثمة تجديداً على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر ، أو يفى بتصوير طبائع التجارب ، وعندئذ يشيع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدى فى نظم الشعر فى أن يظل معارضاً ، أو متأثراً بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواه ، ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات ، وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى هذا الجانب .

ولكن الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله أن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشى بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطالحنا - وقتئذ - على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة للمعارضة الشعرية ، على أساس الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب ألا تقف حجر عثرة بيننا وبين التراث ، وإلا حكما بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموت على تاريخ أمة لا يجروا باحث - ولا يحق له - على إصداره إلا متجنباً على الحقائق ، ومتجاوزاً المنطق الطبيعى للأشياء ، مما يبدو مفروضاً بكل المقاييس .

ويظل هذا الاقتراح مستنداً إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها قصداً ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عدداً ، بل تبيناً عنصراً من عناصر

التجربة ، وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصورة على الشاعر المعاصر ، وكأنما أراح نفسه من عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة - كما رأينا من قبل - كثرة الأشياء الموجودة في عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء «حين يمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير ، ويجد عن التعبير عنه صدى مجيباً في خواطر الإنسان، (١) .

ويعد الوقوع على مثل هذا الرمز التراثي كسباً جديداً يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكري الذي نحن بصددده ، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاته ، فكما أراح شوقي نفسه على حساب الباحثى أو أبى نواس أو المتنبى ، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أى منهم ومن واقعه ، نجد المجال مازال مفتوحاً أمام شعرائنا الجدد، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد ، فبدت وكأنها عقبة كؤود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب فى أطر الأنساق الفنية المعروفة ، ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم فى كثير من الأحيان، وأعلن فريق منهم عن ذلك - صراحة - على غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسى مثل إبراهيم ناجى حين يتعرض طويلاً للمشاهد الطللية التى أخذت لديه بعداً غزلياً خاصاً، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفى وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية ، ومن حذا حذوها فى ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فلم يكن الشاعر ليتخلى عن منطق الإحساس بالضيق الإنسانى فى أوسع صوره ، أو الترنح أمام حالة الفقد فى أدق معانيها ، أو استكناه حرمانه الداخلى ، أو مخاوفه من المجهول ، أو ترقبه للعدم .. صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعاً معاشاً لدى شعرائنا ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين مكان وامرأة وشاعر ، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر ، وارتباطاً بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء ، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تنمخض عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التى شغلت باستجلائها الدراسات الأدبية على طريقة ماعرضه «فالتربوانه، أو عز الدين إسماعيل ، أو غيرهما فى هذا الجانب من حيث التفسير الرمزي أو النفسى لما وراء الطلل من علاقات بعالم اللاتناهى إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة على النص وصاحبه .

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ، ص ٥ .

الكون وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، سواء أكان بدوياً أم حضارياً ، جاهلياً أم غير جاهلى ، إذ إن ثمة رابطة تشدّه - بالتأكيد - إلى جوده البشرى لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبيين طبيعة هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به ، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه .

### مجليات الموروث فى إبداع عبدالصبور

«إن الفنان يولد فى الفن ويعيش فيه ، ويتنفس من خلاله - وكل فنان لا يحس انتماءه إلى التراث العالمى ولا يحاول جاهداً أن يقف جاهاً على إحدى مرتفعاته فنان ضال ، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون» . «حياتى فى الشعر ١٤٥» صلاح عبدالصبور .

هكذا بدا شعره مدخلاً إلى تمجيد القيم التى آمن بها وأجزها فى «الحرية، والصدق، و«العدالة، فى مواجهة «الكذب، و«الطغيان، و«الظلم، ، حيث آمن عبدالصبور الشاعر الناقد أن الشعر لا قاموس له انطلاقاً فى ذلك من جسارته اللغوية التى تبدت فى طبيعة احتكاكه بالحياة اليومية ، ومنطق تفاعله معها ومع لغة الناس فكان قريباً فى هذا من منطق T.S. Eliot ، حيث بدت العربية بين يديه ثرية مرنة واسعة العطاء ، عصرية متطورة ، استوعبت لغة العصر ومصطلحاته وعلومه على النهج الذى أسس له قديماً أبو تمام ، وبسبب منه ظلم من قبل فريق من نقاد المرحلة ؛ خاصة منهم نقاد المدرسة اللغوية .

احترم الشاعر تعددية «جداول الثقافة، احترامه تجدد عطاء اللغة ، مما بدا مطرداً مع طبيعة مدركاته ، وحجم التراكم المعرفى الذى عاشه ، وامتلاك الأدوات القادرة على استيعابه وتوصيله «إن الفكر الغنى لا بد له من لغة غنية تستوعبه ، وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة بمعاودة النظر فى التراث الأدبى العربى كله .. لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لا بد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول فى سياقاتها الشعرية، وهذا هو منطق عبدالصبور نفسه وأحسب منطق المجددين المعتدلين من المبدعين الذين لا تخونهم ذاكرة التواصل مع الموروث .

لقد راح يعكس بذلك فهماً واعياً لمنطق التطور اللغوى وثراء الفكر ، ويحكى جوانب من انعكاسات إيقاع الحياة بكل مستجداتها على ذاكرته الشعرية ووجدانه ، وبالتالي على لغته وصوره ، ولعله المنطق الذى بدا حاكماً لمسار أرقى حركات التجديد فى أدبنا العربى عبر عصوره المتلاحقة من جاهليته حتى الآن .

انطلق الشاعر المجدد من وسطية معقولة ومقبولة محوراً موضوعية رؤيته الناقدة التى رفض فيها نعمة الاعتزاز المطلق بالأدب العربى وحده دون سواه ، كما رفض القناعة بالمعيشة الباهتة فى ظلال الماضى القديم رفضه لمحاكمة الحضارة العربية بمنطق العصر الحديث ، أو اتهامها بالتخلف ، حيث يرى كلا الأسلوبين قاصر الرؤية ، ومن ثم كانت رؤيته الواسعة للموروث الأدبى فى ظل تفاعله العميق مع الآداب القديمة اليونانية واللاتينية والهندية والمصرية القديمة والصينية . فالثقافة فى وعيه تراث حى متصل بين الماضى والحاضر والاتجاه إلى المستقبل ، وكأنما بدا شديد القرب من منظور طه حسين فى رؤيته المعمقة حول مستقبل الثقافة فى مصر .

تجلت رؤاه التطبيقية من خلاصة قراءاته ، وتسجيل انطباعاته وأحكامه على شعرائنا القدامى ، فلم يرض عن معظم شعر البحترى بقدر رضاه عن أشياء فى شعر بشار وأبى تمام وابن خفاجة وابن هانئ وغيرهم من شعراء المشرق والمغرب ممن ازدهمت بهم الموسوعات مثل الأغانى واليتيمة ومعجم الأدباء وغيرها .

أعجبه كثيراً تراث الجاهلية ، وأحب من شعرائها الأعشى وامراً القيس وطرفة والصعاليك ، وأعجبه من شعراء الأمويين حميد بن ثور ووضاح اليمن وعمر بن أبى ربيعة وشعراء الغزل ، كما أحب بشاراً وأبا نواس والمتنبى وأبا العلاء من العباسيين .

فمن واقع تعددية قراءاته لكل هؤلاء وللشعر الغربى كانت له رؤيته الناقدة التى جنحت أحياناً إلى محاولة لتحليل شخصية شاعره من قبيل الإشفاق عليه ، على غرار ماكان موقفه من المعرى ، أو تبرير مسلكه وتفسيره على نحو صنيعة مع شخصية أبى نواس (١٤٢) .

ومع إيقاعات حسه التراثى العام نطق عبدالصبور بالأطلال فى قصيدته «الأطلال» التى ترددت فيها مفردة الأطلال عشرين مرة بدت فيها معلقة بمشاهد الجن ليلاً ، ومشقات الصحراء ونار الهجير نهراً ، وكأنه كان يستدعى مشهد بشار التصويرى فى قوله (أى بشار) :

وفلاة زوراء تلقى بها الـ عينَ رفاضا يمشين مشى النساء  
من بلاد الخافى تغول بالرـ كب فضاء موصولة بفضاء  
قد تجشمتها وللجندب الجو ن نداء فى الصبح أو كالنداء

ومع الأطلال يأتى مشهد الركب مكرراً (والركب لا يدرى) ص ٥٣ .

ومع مثلها تأتى الفلاة تصويراً :

(لكنه استدار للفلاة حائر الخطى

كأنه فيما يحدثون عملاق مضى

ومات ياسيدتى الحسناء ميتة الشهيد

ولن يعود للحياة ، والشهيد لن يعود)

ومثل ذلك يرد حواراه حول تحية الجاهلية ترديداً لموروثها :

صديقتى ...

عمى صباحاً إن أتاك فى الصباح

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

وكذا يكون المهمة القاسى : لو عاش لو فتحتُ للمشس عيناه

كنا رعيناه

لما تركناه

فى مهمه قاسٍ رميناه

فى قلبه أنفاسه تبكى .. أنا هجرناه

ثم يمتد أثر معجم الجاهلية لديه عبر مشاهد الوديان والصحارى والمهاري :

رأيت فى المنام أننى أقود عربة تجرها ست من المهاري

تجوب بى الوديان والصحارى

وفجأة تحولت خيولها قطاطا

ومثله ظهر لديه المهمة المهجور:

(كان بلا زاد يسير

في المهمة المهجور)

كما شغله الراكب والوديان :

(أشعاري ورد البستان

سمر الركبان على الوديان —) (١٢٨)

والتيه والأصنام :

(وكأن الغربة ميقات لا بد نؤديه

أن نصرب أعواماً في التيه

أن نعبد أصناماً مكذوبه —) (١٢٣/

ومشهد الخيمة :

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

من شرفة واحدة مطلعنا —)

في غيمة واحدة مضجعنا —

يدركنا الأفول

ومع الخيام الرواد :

في هدأة المساء والظلام خيمة سوداء

ضربت في الوديان والتلاع والوهاد

أسائل الرواد

«ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق، ١٠٢»

وكأنى به يستحضر صوت أبي نواس في تصوير ليله القاتم :

ولليل جلباب علينا وحولنا .. فما إن ترى إنساً لديه ولاجنأ :

يصاحبنا إلا سماء نجومها .. معلقة فيها إلى حيث وجهنا

وكذا بدا استحضاره أصوات العذريين من الأمويين في الموت حباً بمنطق

جميل :

لكل حديث بينهن بشاشة .. وكل قتيل بينهن شهيد

ثم كان ذلك انقسام المشترك الذى تأسس لمشاهد الليل من لدن امرئ القيس والنابغة وغيرهما من الشعراء الأول . ولعله وجد نفسه أحياناً فى زحام هذا القديم فصدق معها ، واستدعى من التراث منطق الصخر الذى استساغه الجاهلى حين ارتأى فيه رمز البقاء :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تنبؤ الحوادث عنه وهو ملمول

أو حتى دهشة المتنبي المشهورة من أمره فى يوم رحيله من مصر :

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى ...

هذى المدام ولاهذى الأغـاريد ؟!

فإذا بانشاعر يتأمل ذاته ، ويحكى شخصه من منظور تأملى : يقوم على استبطان النفس :

فليس من يصنبنى سوى «أنا» القديم

حجارة أكون لو نظرت للوراء

حجارة أصبح أو رجوم

سوخى إذن فى الرحل سيقان الندم

لا تتبعينى نحر مهجرى ، نشدتك الجحيم

وانطفئى مصابيح السماء

كى لا ترى سوانح الألم

ثيابى السوداء

تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء

ولتنسنى آلام رحلتك

تذكراً ما اطرحت من آلام

حتى يشف جسمى السقيم

إن عذاب رحلتى طهارتى

والموت فى الصحراء بعثى المقيم ٢٣٦

ولا تزال مشاهد حداة الإبل تراود ذاكرته بمنطوق القدماء ، فيعيد توظيف

المشهد فى مأساة الحلاج على لسان أفراد المجموعة :

وسنخفيها فى أفواه حداة الإبل

الهائمة على وجه الصحراء

وسنجعل منها أشعاراً وقصائد (٤٥٩)

وعلى غرارها جاء تكرار مشهد الصحراء الجرداء :

ياسيدتى ، يابنت الصحراء الجرداء

فلتقتصدى ، فلتقتصدى فى الألفاظ

الألفاظ الجوفاء

وانتقالاً من المعجم اللغوى إلى ذكر الأعلام كان ميل الشاعر إلى الاقتراب من شعرائه ، الذين اعتد كثيراً بقراءته شعرهم إعجابه بإبداعهم استدعاء وتأثراً ، فكان من أعلام شعره الذين ترددت أسماؤهم :

أبو تمام فى أشهر قصائده فى عمورية التى استهل قصيدته فى مهرجان أبى تمام ١٩٦١ جاعلاً عنوانها «أبو تمام» ومثلها كان ميله إلى ذكر أبى الطيب وأبى العلاء وشوقى :

وأعلم أكنم كرماء

وأنكم ستغفرون لى التقصير

ماكنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا تلف

ثم بلور موقفه الراسخ والواعى من أبى تمام فى مشاهد السيف الثائر ، والأخت العربية ، وامعتصماه ، والمعتصم ، والسيف الصادق ، والكتب المروية ، وقول مالم يفهم ، ولعلها كانت علامات هادئة على طريق إبداع أبى تمام ، فكأنما عرج على فكره ومنهجه التصويرى والنفسى إزاء الحدث العظيم الذى تلمس له عبدالصبور أشباهاً فى طبرية وهران : فإن لم يذكر أباتمام استأنس بمنطقه فى تغيير حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة ، فراح عبدالصبور يردد فى مرثيه رجل عظيم قولته :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى

وأن يرى الجمال فى النظام

وكأنه يقارب الخطر من نوافر الأضداد فى شعر أبى تمام ، أو - على الأقل - يستأنس بها . وقريباً من ذلك كانت أطروحته الإنسانية فى مخاطبة الموتى فى قصيدته «زيارة الموتى» التى ردد فيها صيحة أبى العلاء حين قال :

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى

إنى أخاف عليكم أن تلتقوا

أو رؤيته الدرامية لمشهد :

ويدفن بعضنا بعضاً ويمشى .. أواخرنا على هام الأوائل

وإذا بعبد الصبور يتنادى :

ياموتانا

ذكراكم قوت القلوب

لا تنسونا حتى نلقاكم .. لا تنسونا حتى نلقاكم

ولاشك أن استدعاءه لأبى تمام أو المتنبى أو المعرى إنما يظل مؤشراً من مؤشرات وعيه الملموح بأبعاد التجارب الشخصية بأبعادها الوجدانية والعقلية ، فإذا كان أبوتمام قد زكى فكرة تحويل القياس المنطقى والعقلانى إلى قياس شعرى ووجدانى ، فأحسب عبدالصبور قد سار على المنهاج نفسه حين شغله نقد شعراء العصر ممن تهافتوا على تضمين شعرهم للأفكار الفلسفية مثل الرصافى والزهاوى والعقاد (٦١/٢) حتى اتهمهم بالشطط حين تصبح الصياغة الشعرية لديهم مجرد منظومة لبعض الأفكار الشائعة فى مجالات الفلسفة أو العلم التطبيقى .

ربما كان محقاً فى اتهامه انطلاقاً من معاشته لتجاربه بحواسه ووجدانه وعقله معاً قاصداً أن يتخذ من خلال هذا له موقفاً من الكون والحياة . ومن ثم كانت رؤيته لحتمية تداخل الذاتية والموضوعية فى الفن (فكل فن جيد هو ذاتى وموضوعى فى ذات الوقت ٦٣/٢) ويضرب لذلك مثلاً طريفاً ودقيقاً بأن أى فصل لجانب منه عن جانب شبيهه بفصل اللون عن الرائحة فى الزهرة .

ويمثل انبهاره بمنطق أبى تمام كانت إشارات الصريحة إلى تأثيره بأبى الطيب فى مراحل شعره الأولى (٨٦/٢) إذ ربما دفعه تأثيره به إلى استشعار توجه الذاتى فى

بواكير حياته :

أنا العظيم وهذا اخلق مهزلة  
 فيها الشجى وفيها الضاحك الهانى  
 مروا على سامرى فانساب لى نغم  
 وارنج لى وتر من بين عبيدانى  
 لكنهم سكبوا لحنى وما علموا  
 أن اخلود طوى شمعى والحنانى  
 إن يرجمونى بأصوات مزمجرة  
 فلن يصير إلهاً صوت إنسانى

صحيح أنه صور تأثيره آنذاك بشاعره الأثير فى ذلك الوقت «محمود حسن اسماعيل» فى «أغانى الكوخ» و «هكذا غنى» ، ولكن الواضح أنه استوحى منطق المتنبي الفتى منذ ردد قوله :

إنى وما قد خلق الله — وما لم يخلق  
 محتقر فى همى كشمرة فى مفرقى  
 أو قوله عن موقعه من البشر :

وما أنا منهم بالعيش فيهم  
 ولك معدن الذهب الرغام

لقد بدت ثنائية الرؤية للموضوعى والذاتى عند الصبور مدخلاً طبيعياً إلى ثنائية التراث والمعاصرة التى تهيأ لها ذهنياً من واقع قراءاته المفتوحة على كل الثقافات الأدبية فلم يجد صعوبة فى التلاقى بين منطق الشاعر القديم :

وأخرج من بين البيوت لعلى ...  
 أحدث عنك النفس بالليل خاليا

وبين رباعية الشاعر الإسبانى لوب دى فيجا :

إلى وحـدتى أنا ذاهب  
ومن وحـدتى أنا قـادم  
ذلك أنه يكفينى فى غدوى ورواحى  
أن أصحب أفكارى وحـدها

وعلى هذا كانت مداخل تأسيس رؤيته النقدية من محاولة النظر فيما يحبه من قصائد الشعر التى تنير له كثيراً من غوامض الاستحسان ، وإن مال إلى تلمس التشكيل فى الشعر الحديث أكثر مما يستطيع تلمسه فى الشعر القديم .

وتبقى أمور متناثرة فى ذاكرة الشاعر الناقد تشده بألف قيد إلى الموروث باعتباره جزءاً من أغلى ممتلكاته ، وهو قادر على الانتقاء من مادة التاريخ ما يعيد صياغته على نحو ما صنعه فى مأساة الحلاج ، واستدعاء القصص التراثى فى قصة بشر الحافى فى قصيدته «مذكرات الصوفى بشر الحافى» إلى شاعرية الحالة ، التى استدعى فيها أسطورة إيزيس خاصة فى قصيدة الحلم والأغنية التى رثى بها عبدالناصر .

نلقاك شاباً فى رداء الحرب تنفخ فى النفير  
كى ترقظ الأشلاء ،  
تجمع شمل مصر المسترقه  
كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً  
فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى إثر مزقه  
حتى نهضت ، نهضت ، ألقىتما التابوت فى لهب السعير وعدتما فى خير  
رفقة .

ومثل ذلك كان ما استوحاه من إشارات متكررة إلى أحد وبدر وغير ذلك من مشاهد التتار وذنشواى فى قصيدته «هجم التتار ص ١٤» و«شنق زهران» ١٨ إلى مشاهد أخرى عديدة يطرحها الديوان على قرائه مما يعكس عدة ظواهر نوجزها فيما يلى :

\* أن عبدالصبور بدا قارئاً متميزاً بقدر ما بدا ناقداً واعياً ومحايذاً ، فبدأ حياته من قراءة شعرنا القديم والشعر الغربى ، ليخرج على جيله بريادة فى تشكيل القصيدة

- من حقه أن تنسب إليه بعض جوانبها .
- \* أن التجديد في النسق الشعري لم يقف حائلاً دون بروز الحس التراثي ، الذي تجلى من حين إلى آخر بين صور الشاعر وتقاريره على السواء .
- \* أن تعامله مع المادة الثقافية تراثية كانت أو عصرية لم تحل دون خصوصية التجربة ، ولم تقف دون دفء المعاشة لها ، والصدور عنها بوضوح وعمق .
- \* أن موقع عبد الصبور على خريطة الشعر العربي سيظل صورة مميزة له من موقع المجدد التراثي ، والناقد المبدع الذي يعرف كيف يوظف أدواته وثقافته في خدمة فنه .
- \* أن استدعاء التراث في شعر عبد الصبور سيظل علامة دالة على أصالة ثقافتنا وقدرتها على البقاء ، ومعاشة كل أنماط التجديد الإبداعي والنقدي على السواء .

## جدلية القديم والمعاصر

### قراءة فى شعر أمل

ومن منطق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لانقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبى ، وكأن مابعدا يظل نبتاً شيطانياً فى أرض يباب لآياة فيها ، أو يضل منبت الصلة - وهذا مستحيل - بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاصة منهم القمم الكبار ، أو يضل - على أسوأ الفروض - بمثابة تجاهل لحركة الشعر عبر هذا الاتجاه ، وهو ما يعد ضرباً من التخاذل الذى قد يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيع فى غياهب التناسى ، أو التغافل ، بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به والحرص عليه ، وتحديد موقعه من مسافات الموروث والمستحدث فى آن واحد .

فإن سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال - والمثال هنا عشوائى - أن نلمح تشابهاً واضحاً بين منطق شاعر كالسياب فى أنشودة مطره ، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتجاوز من خلالها ، وشكا إليها همومه وبثها أشجانها ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلاً بين تأثير وتأثر<sup>(١)</sup> . فستظل الطبيعة هى الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان ، والتجارب البشرية هى التجارب ، والوطن هو الوطن ، على غرار مارأينا عند شوقى وحافظ ومايمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم - وما أكثره - على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه ، وألا يرى غيره الدهر مالكاً ، وإن اختلفت صيغ التعبير ، أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقاً بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لا يسقط - بحال - منطق التشابه الذى يذكرنا دوماً بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

(١) على نحو ماظهر فى شعر الصنوبرى ، وأبى تمام وغيرهما ، ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلى (انظر دراسة الدكتور نورى القيسى) .

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب في إطار فكره ومنهجه الجديد ، وصور القدماء على بساطتها ، ووضوح دلالتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعاً من خلال شاهد عشوائي آخر كتبه «أمل دنقل» ، وهو في فراش مرضه على طريقة المتنبي ، يوم أن كان في فراش مرضه أيضاً في مصر ، وكأن الشاعر قد بحث في خزانة فكره ورواسب لاشعوره ، فوجد أبا الطيب ماثلاً أمامه وقد أصابته الحمى فأقعده في فراشه الذي كان جنبه يميل لقاءه في كل عام - على حد تصويره - وراح يحكى تجربته المريرة معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر للنجاة منها ، ولكن دون جدوى ، فإذا هي تأتيه قهراً لأنها تراقبه على حد معالجته للموقف «مراقبة المشوق المستهام» وفي حين أنه يراقب وقتها «من غير شوق» ، حيث يبدو منها خائفاً فزعاً حتى يطلع علينا منها بحكمة جديدة حول منطق الصدق في مثل تلك الملابسات التي يعيشها :

ويصدق وقتها الصدق شر إذا ألقاك فسي الكرب العظام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرين ، وربما وجد أمل في موقف المتنبي مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ، أو صراع النفس وانقسامها بين ماضٍ تتمنى أن يعد ، وحاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا يبدو تأثير أمل بالمتنبي - على الأرجح - وكأنما أفاد من تجربته في مثل هذا الموقف ، خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وعمومها وخصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد في أن واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعي فلم يجده إلا في صورة ذلك الجواد العربي الأصيل ، وهو هنا يتلمس من خلاله جانباً من أصالته أيضاً ، وكذلك عرويته ، فهو اختيار عنصرى في صور مبدئية يعقبها توحيده معه على الصعيد النفسي ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءاً يصعب إسقاطه من وجدان العربي ، وجانباً أساسياً من حبه في عمق الصحراء المروعة وهو مالم يكن لينفصم عنه يوماً ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفوز بقطعها حتى تصبح فعلاً مفازة ؟

لذا توحد عنثرة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله ، وإن بدا الجواد لديه عاجزاً عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ، يفهمها عنثرة بحكم معاشرته له ، وعلاقته الحميمة به ، وهي اللغة المشتركة التي حرر من خلالها الفرس فارسه ، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته ، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلاً إلى أوسع أبواب

التحرر الإنسانى ، بل بدا رمزاً من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألت اغيلَ يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لأزال على رحالة سباح	نهد تعاوره الكماسة مكلّم
طورا يُجرّد للطعان وتارة	ياوى إلى حصد القسي عرمرم
لما رأيت القوم أقبل جمعهم	يتذاكرون كررت غير مذم
يدعون عنتر والرماح كأنها	أشطان بنى فى لسان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره	ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المخاورة اشتكى	ولكان لو علم الكلام مكلمى
واغيل تفتحم الغبار عوابسا	مابين شيطرة أجرد شيطم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها	قيل الفوارس : وبك عنترا أقدم

فهو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ، ولم تكن للفارس منزلة السامقة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، وانتزاع صك حرية من خلال إنقاذه لقبيلة برمتها ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفاً ومشفقاً ، ولا يكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى سياق حرب أو موقف سلم ، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ماواجه من حروب ، وهى - أى الفرس - على أى حال - سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية ، ولاهى ظلت قصراً على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير - أيضاً - لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذها فيها أداة لايهدأ إلا لها ، على لغة امرئ القيس - الملك الضليل - فى لاميته حين يخفف بفرسه مكان قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعاً ، يتحكم فيها وينشر بينها ضرورياً من الفوضى والفرع يرمز بها إلى حرية المطلقة وسيادته وتمكّن فارسه من قيادته وتؤكد منطق التفاهم بينه وبين فرسه :

وقد اغتدى والطيرُ في وكناتها	لغيبث من الرسمى رائده خال
بعلجزة قد أترز الجرى لحمها	كميت كأنها هراوة منوال
ذعرت بها سرباً نقياً جلوده	واكرعه وثنى البرود من الخال
كان الصوار إذا تجهّد عدوه	على جمزى خيل تجول بإجلال
فعادى عداءً بين ثور ونعجة	وكان عداءُ الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بصلابته ، وتعجبه قوة بنيان جسده ، وشدة ضموره ، فكأنه الهراوة القوية التي تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التي فرت أمامه مذعورة حتى أجهدتها العدو - فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة	كفانى - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنى أسعى لمجد مؤثّل	وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالى

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده ، بل تكررت لديه المشاهد ، وارتسمت فى مخيلته الصور التى رآها قريناً لإمارته وفروسيته ، خاصة إذا أخذنا بدلالة مارصده امرؤ القيس نفسه فى تفاصيل المشهد فى بانيته التى يراه فيها :

وقد اغتدى والطيرُ في وكناتها	وماء الندى يجرى على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لأحبه	طراد الهواذى كل شأومغرب
على الأين جياش كان انهزامه	على الضمر والتعداد سرجة مرّقب
يبارى الخنوف المستقل زماعه	ترى شخصه كأنه عود مشجب
له أبطلا ظبى وساقا نعامة	وصوة غير قائم فوق مرّقب
ويخطو على صم صلاب كأنها	حجارة غيل وارسات بطحلب
له كفّل كالذعص لبده الندى	إلى حارك مثل الغبيط المذاب
وعين كمرآة الصنّاع تديرها	لحجرها من النصف المنقب

له أذنان تعرف العتق فيهما      كسامعتى مذعورة وسطّ ربرب  
ومستفلك الذفرى كأن عنانه      ومثاناه فى رأس جذع مُشدّب  
وأسحِمَ رِيانَ العسيب كأنه      عشاكيلُ قنوم من سميحة مرطّب  
إذا ماجرى شأوين وباتل عطفه      تقول هزيرُ الريح مرت بأثاب  
يدير قطة كالحالة أشرفت      إلى مند مثل الغبيط المذاب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسه الذى يراه قيذاً للوحوش لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعاً كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها شيء ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتبس له الأشباه فدأبطلا ظبى ضامر ، أو ساقا نعامه ، أو سرعة ذئب ، أو الماء التى لا تنفتت وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها ، ثم صور عنانه الذى شد به إلى يد فارسه ، فبدأ كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل شماريخ نخل كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصل فيها طويلاً خاصة حول أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش ، وكذا الثيران الوحشية ، تلك التى راح بعضها يدفع بعضاً أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينهى الرحلة بتصويره مظفراً منتصراً - كصاحبه - بدليل :

كان دماء الهاديات بنحره      عصارة حناء بشيب مُخَضَّب  
وأنت إذا استدبرته سدّ لرجه      بضاف فوق الأرض ليس بأصهَب

ولانريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحّد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا كان تفاعلها مع ممدوحه حتى بدت الخيول لدى المتنبى - مثلاً - فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فلا تستنكرنّ له ابتساما      إذا فهق المكرّ دماً وضاقا  
فقد ضمنت له المهج العوالى      وحمل همّه اغليل العتاقا

هذا فيما يتعلق بممدوحه (سيف الدولة) ، أما عند المتنبى نفسه فكان للخيول معه شأن آخر ، ابتداءً من حنينه إليها ، إلى توحّده معها ، إلى التماس ذاته من

خلالها، إلى تصوير ذلك المعادل الذى لم يطل بحثه عنه إيان مرضه فى مصر فى إطار أزمته ، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صور نفسه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخراً منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لا يدركه جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان والتدفع عبر أهواله ، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج ، أو - بالتحديد - فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامةً وحبساً :

يقول لى الطبيب أكلت شيئاً	ودأوك فى شرابك والطعام
ومسافى طبه أنى جواد	أضر بجسمه طول الجمام
تعرد أن يغبر فى السرايا	ويدخل من قنم فى قنم
فأمسك لأبطال له فيرعى	ولا هو فى العليق ولا اللجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من كل ماساها ، وقد اعتد بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلته بها شاعريته ومجده المرتقب :

الغيل والليل والبداء تعرفنى      والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم ، فكانت الرمز ، وكانت الحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعراً مثل أمل دنقل ، فبدأ فيها قريباً جداً من المتنبى بدليل قصيدته التى نظمها «مع المتنبى فى مصر» ويبدو أنه قد توقع تلك المعية التى صاحبه فيها عبر رحلة مرضه التى استوحى منه فيها حديث الخيول التى وظفها فى إطار تجربة المرض أيضاً ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية) ، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساساً فيه تسجل أوج قوتها وزهوها ، من واقع ما تم فتحه على سنابكها ، فكانت كما صور فى قصيدته «الخيول» :

الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول .

وحدد الممالك .

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل

وكانه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التى رأيناها موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح ، وسنابكها التى ارتسمت ضمن لوحات شجاعته ، وسيوف الفرسان التى رُسخت تلك الفتوح الواسعة ، لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق التاريخ . ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيراً فى إطار الحلم الذى يموت على أرض الحقيقة ، حتى تنتفى كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر - آنذاك - من منظار آخر ، فقدت فيه كيائها ، بل ربما كينونتها ، فى إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة ، فى مشهد كوكبة الحرس الملكى ، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار فى صورة ذلك الحصان الخشبي ، أو حصان الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صوراً مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل العدم ، فى أنية عالم الشاعر ، مقابل ذلك الوجود، الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صباحا

ولا العاديات - كما قيل - صباحا

ولا خضرة فى طريقك تُمحي

ولا طفل أضحي ..

إذا مامرت به .. يتنحي

وهاهى كوكبة الحرس الملكى ..

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

يدق الطبول

اركضى كالسلاحف ..

نحو زوايا المتاحف

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى

وللصبية الفقراء .. حصاناً من طين

صيرى رسوماً .. ووشما

مثلما جف - في رثيتك - الصهيل !

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذي انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جف في رثيته الصهيل إلا تكراراً واضحاً للأعماق نفسها التي رسمها أبو الطيب له وللحمى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضرباً من مثل هذا التوحد ، وكشفاً عن طبيعة ذلك التشابه ، الوارد بينهما من خلاله تمثله ووعيه بمسلك أبي الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جواداً ، أمسك لا يطل له فيرعى ، ولا هو في العليق ولا للجام ، على عكس ما عرف عنه في ماضيه يوم أن «تعود» أن يغبر في السرايا ، ويدخل من قتام في قتام ، أو يوم أن كان الشاعر نفسه يمل لقاء فراشه في كل عام :

وملئى الفراش وكان جنبى يمل لقاءه في كل عام

لقد بدأ أمل شديد القرب من التجربة نفسها ، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة ، ومن جدله مع مرضه ، تلك الصور المتعددة التي رسمها للحصان عبر صراعات الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضي العريق والحاضر الهزيل ، فأى هزال الذي يعيشه إذا ما قيس بأصالة الماضي البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فألبسها ثوباً إنسانياً في كل شيء :

كانت الخيل - في البدء - كالناس

برية تركض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تملك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

ولم يلمن الجسد الحر تحت سياط المروض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد

لم تكن الساق مشكولةً  
والخوافر لم يك يثقلها السُنْبُك المعدنى الصَّقِيل  
كانت الخيل برية  
تتنفس حرية  
مثلما يتنفسها الناس  
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيال إعجاباً بها ، ولكنه إعجاب مرهون بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها ، ومنه ما ينصرف إلى تصور ظهورها ، وجسدها الأبى ، ولجامها ، وساقها ، وعليقها ، وخوافرها ، على نحو ما بدا موزعاً بين ثنايا اللوحة عبر الماضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر ، ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك الماضى - أيضاً - من خلال أعين الناس ، وكأنها تحكمت فيها حين حققت لهم المجد ، إلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها - آنذاك - زمام الأمور دون غيرها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله قصد بمنطق الرمز - أيضاً - التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيول بساطً على الريح  
سار - على مقننه - الناس للناس عبر المكان  
والخيول جدار به انقسم  
الناس صنفين  
صاروا مشاةً وركبان  
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها  
حملت معها جيل فرسانها  
تركت خلفها : دمة الندم الأبدى  
وأشباح هيل  
وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان

أركضى للقرار

واركضى أوقفى فى طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

ماذا تبقى لك الآن :

ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

فى جيوب هواة سلااتك العربية

فى حلبات المراهنة الدائرية

فى نزهة المركبات السياسية المشتهاة

وفى المتعة المشتراة

وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبى الهول

(هذا الذى كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاعر ، فيدفعه دفعا إلى تصوير فتامة  
حاضرها وكآبته ، وقد آلت إليه جماداً لاقيمة له ، وإن بقيت فيها الحياة ، فهى مجرد  
أدوات لعبث الصغار أو الكبار على السواء ، وهو وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة  
عما يدور بشأنها ، وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ  
الزمن وتعاريجه التى لا تنتهى بقدر ماتتهى ، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها  
فحسب .

وهكذا امتد طرح الظاهرة من منظور عصرى باعتبار معاصرة الشاعر الجديد ،  
وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة ، بما لها من مقومات تجديدية  
تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها ، وطبائع صورها ، فريما كانت «التناصية» كمصطلح  
نقدى معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط فى موقفه من الموروث ؛ مما يجعله

قريباً إلى الأذهان ، باعتبار هذا التجاوز الشكلى عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات، وإن كان الأمر يظل مقبولاً لأنه لن يصل - بحال - إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين ، فكلاهما شعر ، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودى القديم ، والحر المعاصر .

على أن مايبقى واضحاً ومؤكداً هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصين - القديم والجديد - وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو «التضمين» ، دون أن ننزلق إلى القول بالسروقة الأدبية - هنا - خاصة أنها لم ترد ، ولم يقترب الشاعر من عالمها ، ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادراً على استيعاب معطيات موروثه احتوتها نصوص أخرى سبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول ، وفى كل نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك ، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبراً عن ذاتية صاحبه فى آن .

كما يبقى عطاء النص الأخير من حيث هندسة النص وطبيعة معماره كاشفاً عن استمرار - بل ربما اتساع - باب التجديد والإضافة ، دون حجر على إبداع الشاعر بقدر ما يكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار ، فهو قادر على اصطناع ضرب من التفاعل النصى الذى يحدثه داخل النص الواحد ، وهو مايمكنه من صياغة المقاطع ، أو تحويل مضامينها من بنية نصية بعينها ، وقد تختلف عما هو بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة .

وعلى هذا لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو «التناص» ، أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا أخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به) ، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصرى كما كان دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته من وجهة نظر الدال ، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له بغير دليله ، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى الوقت نفسه .

وهنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى المحدد ، ليقترح عالماً أكثر انفتاحاً وعمقاً ، خاصة حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير ، فلا يقف عند المعنى الحصرى ولا الصورة المنقولة بقدر ما يغير بما يتسق مع تجربته التى يصدر عنها ، ويرتحن بها ، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة ، من خلال توالد النص مع أشباهها فى الموروث بشكل غير حرفى ولا هو منقول برمته .

وكما رأينا فالنص لا يتوقف من حيث التأثير والاستيعاب عند نص واحد بعينه ، بل لعله يمتص في داخله عدداً من النصوص ، ويبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة في صيغة مقاربية ، أو هي علاقة «تناصية» تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته ، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم في أعمال أخرى جاءت تالية عليه ، ومن هنا يقترب مفهوم التناصية من واقع هذا التأثير والتحول ، وإن ظل ماثلاً في غير انقطاع عن الحقل التقليدي حين يختص بالبحث في الأصول والمصادر ، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء ، وكأن الموقف يتحول - على حد تعبير باختين - إلى تحول النص إلى فسيفساء من الاستشهادات ، انطلاقاً في ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر .

ولاشك أن مرحلة التحول هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظاً بكيانه ، معبراً عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه ، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية ، قوامها التعامل مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية ، وأكثر انطلاقة ، وأكثر اتساعاً ورحابة ، باعتبار ماورد في النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد ، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر في الممارسة التقليدية للاستشهاد ، أو الاقتباس غير المعلن ، أو الإيماء بما ينتهي إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى ، مما تحيل عليه - بالضرورة - انثناءات النص العديدة ، وإلا فإنه لا يفهم على حقيقته ولا يتكشف كل ما بداخله .

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس في لحظة الإبداع ، أو إنجاب النص ، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد ، والإطالة والإيحاء ، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً ، إذ لاشك أن ثمة ركائزاً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه ، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه ، يدفعه إليه بالأشبه والنظائر دفعاً ، بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها .

وعلى أساس من تأمله وتوقفه تبدأ حركة الإبداع وتتجلى لحظة تخلق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل ، يشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير ، وما قبله من نصوص وإن تعددت وكثرت ، وكأن المبدع الأخير -

بهذا الشكل - قد أضاف - وربما بدأ - من جديد على الرغم من تعلق الأمر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كل مترابط ومتماسك ومتجانس ، ومع هذا فإن الاتهام لا ينسحب على المنقول عنه ، باعتبار إمكانية وروده مفككاً أو ممزقاً لحظة انخراطه فى النص الجديد ، هو فقط بهذه الصفة باعتبار صورته الجزئية موضع التأثير أو الاقتباس ، وكأنما مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته ، وتصدر باسمها ، فكان الاختيار - بهذه الصورة - ظل مبنياً على أساس معطيات محددة معلقة به ، وتتخلق فى أبنية عمله بصورة أكثر فعالية ، تجعل من حقه جمع الأشئات المتباعدة فى نسق جديد له تميزه وله أيضاً خصوصيته ، وله فى عمله - ضمن ماله - قيمته ووظيفته الجمالية ومارءاءها على مستوى الأداء والتلقى .

ومن واقع هذا القياس كانت رؤية النص من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التى لمعت أمامه ، فجذبه بريقها ، فكان الحضور فعلياً لتلك النصوص ، وظل ذلك الحضور مرهوناً بمنطقة التحويلي الذى تتعدد فيه الدرجات ، أو تتنوع فيه الكيفيات المهيئة لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وماسبقه من نصوص متقدمة عليه ، أو ربما معاصرة له .

ومن هنا ، ومع تعدد تلك التوجهات يظل مثل هذا الدرس فى حاجة إلى تعدد المحاولات ، لعلها تظل قادرة على الإسهام فى تأكيد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم ، سواء أخذنا فى درسه بمنهجنا التقليدى البسيط على وضوحه ودقته ، أو ملنا مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها ، وكأنها تظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس ، أو الاستشهاد ، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلقها باستكناه ما وراء النص من موروثات يمكن التوقف عندها ، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفرداها فى كل الأحوال ، ولأمانع - عندئذ - من اكتشاف مذهب الشاعر فى الحياة ، أو التوقف عند زاوية اختياره لفضاء نصه من جراء استيعاب تجربته ، وخلاصة حوار مع عالمه ، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعاً وحلماً ، متخذاً من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد جوانبه ، مع الاحتفاظ أيضاً بخصوصية معاناته لحظة الإبداع ، مهما تراحمت عليه مواد القديم ، وأياً كانت درجة شغفه أو انبهاره بها .

فإن انتبهنا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة التناسل ، بقى أمامنا أن نتبناها ونذود عنها خروجاً بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها ، وكأن

المأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى من يستحثه على صياغة عمله ، أو إخراجها على النحو الذى صاغه من خلاله ، وهو قول لا يتسق مع جوهر التناس ، من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة فى لاوعى الشاعر ، فإن مال إلى العثور على معادله الموضوعى ، أو وجد له نظيراً سبق إليه ، فلامانع - إذاً - من التعرّيج على الموروث لينهل منه دون وجل أو تردد ، بل على العكس فقد ضمن إثراء عمله من خلاله ، وهو الأمر الذى يمتد - بدوره - إلى تبنى الدفاع على حرارة تجربة المعارض ، حتى لا يخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القيادة لمواد جاهزة دون أن يتفاعل معها ، أو أن تتخلق بحذاقيرها من جديد على يديه ، وهو ما يطرح - أحياناً - تحت منطوق الاتهام بفتور التجربة ، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد ، وهو ما ينقصه أيضاً توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفعال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته ما يستحق المراجعة والإضافة ، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسرّبه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله .

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى ، ويأخذ قياساً مخالفاً عبر مواقف إبداعية بعينها ، لانشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية ، أو أن تكون واردة من إحدى زوايا التحول ، أو مناطق التأثير بهذا الشكل أو من خلال أى من تلك التجليات .

ومعنى هذا أنه بوسعنا - أيضاً - تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لا تظل حبيسة التناس ، وكأنها فقدت حرارتها ، بل - على العكس من ذلك - فهى تظل قادرة على الإعلان عن نفسها بشكل واضح ومفهوم ، دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد ، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانياً وأنيباً ، أو تأثراً وتاريخاً ؛ ذلك أن أى امتداد أو جذور تلك التجارب ، إنما يظل رهناً بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها ، كاشفاً عن ذاته وصادراً عن واقعه ومتمثلاً تراثه الطويل الممتد فى آن واحد .

وهنا يبقى الجمع بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) واحداً من مؤشرات التمكن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع ، وتحفظ له ولها بكيانه وكيانها ، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه ، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائى ، يكشف - بالدرجة الأولى - عن معاشة للقديم والجديد فى ازدواجية هادئة دون صراع بينهما ، بما قد ينتهى إلى

بقاء أحدهما على حساب فناء الآخر ، وهو ما لا يحمى في مثل هذا الدرس الأدبي ، بل يحسن فيه التوقف عند جوهر ذلك التلاقي ، الذي يزيد عمل المتأخر ثراءً وإمتاعاً من خلال تمثله لأعمال سلفه من جانب ، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر .





## المصادر والمراجع

### المصادر :

- (١) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر وآدابه ، ت. محيى الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
- (٢) ابن زيدون : ديوان زيدون ، شرح كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٥ م .
- (٣) ابن شامة شهاب القدسي : كتاب الروضتين في أخبار الدولتين دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
- (٤) ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر ، ت. زغلول سلام وطه الحاجرى ، المطبعة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦ م .
- (٥) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت. محمد مفيد قيمحة ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- (٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ت. أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .
- (٧) أبو الطيب المتنبي : شرح ديوانه عبدالرحمن البرقوقى ، بيروت ، دار الكتب ، ١٩٧٠ م .
- (٨) أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ م .
- (٩) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة ، بيروت ، ١٩٨٧ م .
- (١٠) أبوبكر الصولى : أخبار البحترى ، ت. صالح الأشر ، دمشق ، ١٩٦٤ م .
- (١١) أبوتمام : ديوان شعره ، ت. محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥ م .
- (١٢) أبو على القالى : الأمالى ، ت. محمد مفيد قميحة ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- (١٣) أبو فراس الحمدانى : ديوان أبى فراس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٢ م .

- (١٤) أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة ، ١٩٨٩ م .
- (١٥) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القديسى ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .
- (١٦) أحمد شوقى : الشوقيات ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٥ م .
- (١٧) أحمد شوقى الأصفهاني : الشوقيات ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- (١٨) الأخطل : ديوانه ، ت. فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- (١٩) الأصمعى : الأصمعيات ، ت. أحمد شاكى عبدالسلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٢٠) الآمدى : الموازنة بين الطائبتن ، ت. السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، ١٩٦٠ م .
- (٢١) البحترى : ديوانه ، ت. حسن كامل الصيرفى ، المعارف ، ١٩٧٢ م .
- (٢٢) البحترى : ديوانه ، ت. حسن كامل الصيرفى ، المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .
- (٢٣) البوصيرى : ديوانه ، ت. محمد سيد كيلانى ، الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧ م .
- (٢٤) جميل بن معمر : ديوانه ، ت. حسين نصار ، مكتبة مصر ، ١٩٦٧ م .
- (٢٥) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦ م .
- (٢٦) حميد بن ثور الهلالى : ديوانه ، تحقيق عبدالعزيز الميمنى ، الهيئة المصرية ، ١٩٥١ م .
- (٢٧) ذو الرمة : ديوانه ، تحقيق مكارتنى ، بيروت ، د.ت .
- (٢٨) الشريف الرضى ، ديوانه ، المطبعة الأدبية ، بيروت ، ١٣٠٧ هـ .
- (٢٩) الصولى (أبو بكر) : أخبار أبى تمام ، تحقيق صالح الأشر ، دمشق ، ١٩٦٤ م .
- (٣٠) الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ، ت. محمد أبى الفضل إبراهيم ، المعارف ، ١٩٦٨ م .
- (٣١) على بن عبدالعزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ت. محمد أبى الفضل إبراهيم ، الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٥ م .

(٣٢) عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ، ت. محيي الدين عبدالحميد ، دار الأندلس ، د.ت .

(٣٣) الفرزدق : ديوانه ، جمع محمد جمال ، بيروت ، ١٩٣٣ م .

(٣٤) كعب بن مالك الأنصاري : ديوانه ، ت. سامي مكى العاني ، بغداد ، ١٩٦٦ م .

(٣٥) المرزباني : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، ١٩٤٣ م .

(٣٦) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ت. أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، لجنة التأليف ، ١٩٥١ م .

(٣٧) المفضل الضبي : المفضليات ، أحمد شاكر وعبدالسلام هارون ، المعارف ، ١٩٦٩ م .

المراجع :

- (١) أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣ م .
- (٢) أحمد أحمد بدوى : البحترى ، المعارف ، ١٩٧٠ م .
- (٣) أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام ، نهضة مصر ، ١٩٧٩ م .
- (٤) أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ، النهضة المصرية ، ١٩٥٤ م .
- (٥) أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف ، النهضة المصرية ، ١٩٧٢ م .
- (٦) أحمد أمين : فيض خاطر ، النهضة المصرية ، ١٩٨٢ م .
- (٧) أحمد عبدالستار الجوارى : الشعر فى بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكشاف ، بيروت ، ١٩٥٦ م .
- (٨) أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .
- (٩) أنيس المقدسى : أمراء الشعر العباسى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- (١٠) إيليا حاوى : فن الوصف وتطوره فى الشعر العربى ، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٩ م .
- (١١) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث الفنى والبلاغى ، دار الثقافة ، القاهرة .
- (١٢) جودت الركابى : ديباجة البحترى (من مهرجان الشعر الثالث) ، دمشق ، ١٩٦٥ م .
- (١٣) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة ، ١٩٦٣ م .
- (١٤) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ م .
- (١٥) رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠ م .

- (١٦) روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٤م .
- (١٧) رينيه وليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى وحسام الخطيب ، بيروت ، ١٩٧٧م .
- (١٨) زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ، ١٩٧١م .
- (١٩) زكى مبارك : المذائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١م .
- (٢٠) زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء ، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان ، د.ت.
- (٢١) زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ت.
- (٢٢) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .
- (٢٣) شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .
- (٢٤) شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه مصادره ، المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢م .
- (٢٥) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، المعارف ، القاهرة .
- (٢٦) طاهر الكيالى : البحثى ، المكتبة التجارية ، القاهرة .
- (٢٧) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- (٢٨) طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٢٩) عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ، المكتبة المصرية ، بيروت .
- (٣٠) عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ، ١٩٣٧م .
- (٣١) عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر ، دراسة ونقد وموازنة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

- (٣٢) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية البحثرى ، دار العلوم ، بيروت ، ١٩٤٨ م .
- (٣٣) عبدالكريم اليافى : جدلية أبى تمام ، دار الحافظ ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- (٣٤) عبدالله التطاوى : أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية ، دار الثقافة ، ١٩٨٩ م .
- (٣٥) عبدالله التطاوى : أبوتمام (صوت وأصداء) ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
- (٣٦) عبدالله التطاوى : أشكال الصراع فى القصيدة العربية ، ج ٣ ، الأنجلو المصرية ، ١٩٩١ م .
- (٣٧) عبدالله التطاوى : التراث والمعارضة عند أحمد شوقى ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
- (٣٨) عبدالله التطاوى : القصيدة العباسية : قضايا واتجاهات ، دار غريب للطباعة ، ١٩٨١ م .
- (٣٩) عبدالله التطاوى : المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع ، دار الثقافة ، ١٩٨٩ م .
- (٤٠) عبدالله التطاوى : حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ ، دار الثقافة ، ١٩٩٠ م .
- (٤١) عبدالله التطاوى : مصادر الفكر فى شعر أبى تمام ، دار الثقافة ، ١٩٩٢ م .
- (٤٢) عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ، ١٩٧٨ م .
- (٤٣) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- (٤٤) عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق محمد قنديل البقلى ، دار المعارف ، ١٩٧٩ م .
- (٤٥) غوستاف جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ م .
- (٤٦) فلويليف : العرب والروم ، ترجمة د. محمد عبدالهادى شعيرة ، دار الفكر ، القاهرة .
- (٤٧) قدرى العمر : عصر البحثرى (مهرجان الشعر الثالث) ، دمشق ، ١٩٦٥ م .
- (٤٨) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبدالحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

- (٤٩) محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الأيوبي ، دار المعارف ، ١٩٦٨ م .
- (٥٠) محمد زغلول سلام : النقد الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .
- (٥١) محمد سيد كيلاني : الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام ، طرابلس ، ١٩٤٧ م .
- (٥٢) محمد صبرى : البحتري ، دار المعارف ، ١٩٧٠ م .
- (٥٣) محمد عبدالرحمن شعيب : المتنبي بين ناقدية في القديم والحديث ، المعارف ، القاهرة .
- (٥٤) محمد على الهرفى : شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع ، سوريا .
- (٥٥) محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات في الشعر العربي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٣ م .
- (٥٦) محمد كامل حسين : دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القاهرة .
- (٥٧) محمد كامل حسين : في أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر ، القاهرة .
- (٥٨) محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ، لجنة البيان العربي ، ١٩٥٨ م .
- (٥٩) محمد مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .
- (٦٠) محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، نهضة مصر .
- (٦١) محمد مهدى البصير : في الأدب العباسي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٧٠ م .
- (٦٢) محمد نجيب البهيتي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، دار الكتب ، ١٩٥٠ م .
- (٦٣) مصطفى الشكعة : الشعر والشعراء في العصر العباسي ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥ م .
- (٦٤) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، الجامعة الليبية ، طرابلس .

- (٦٥) نعمات أحمد فؤاد : المرأة فى شعر البحترى ، سلسلة أقرأ ، المعارف .
- (٦٦) ولبرس سكوت : خمسة مداخل فى النقد الأدبى ، ت. عدنان الخليلى وجعفر الصادق ، دار الرشيد ، بغداد .
- (٦٧) ولبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان ، وجعفر الخليلى ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ م .
- (٦٨) يوسف خليف : تاريخ الشعر فى العصر العباسى ، دار الثقافة ، ١٩٨١ م .
- (٦٩) يوسف خليف : مقدمة ديوانه «نداء القمم» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .

## الفهرس

٣	مقدمة :
٥	الفصل الأول : الصراعات الفنية (محاور نظرية)
٧	- بين ضرورات الحياة الأدبية
٣٢	- بين مشكلات المدارس النقدية
٤١	الفصل الثاني : المعارضة والتواصل الإبداعي
٦٥	الفصل الثالث : من النص إلى الصوت
٧١	- مساحات وفضاءات
٧٢	- السياق الانفعالي وهيمنة الذات
٧٦	- الممدوح .. حوار الآخر
٧٨	- الخصم .. تضاد الصورة
٨١	- التشبث بالموروث .. مدخل التواصل
٨٥	- معايير الصنعة .. مستويات الأداء
٩١	- منطق الدلالة .. رموز غالبية
٩٥	الفصل الرابع : المصادر وآليات المعالجة
٩٧	- التاريخ السياسي / إيقاع الأحداث
٩٩	- الدوافع / الملابسات
١٠٤	- الأعلام .. التوثيق
١٠٦	- التاريخ الأدبي .. درجات التقابل
١١٣	الفصل الخامس : بين الأصدااء والمعارضات
١١٥	- المؤرخ .. صدق المرويات
١٣٧	- عن ابن القيسراني

١٤١	..... الفصل السادس : مع الشعر الحديث
١٤٣	..... - وصولاً إلى أمير الشعراء
١٥٣	..... - وقفاً مع أمير الشعراء
١٨١	..... الفصل السابع : الاستدعاء فى الإبداع المعاصر
١٨٦	..... - تجليات الموروث فى إبداع عبدالصبور
١٩٧	..... - إيقاع المعاصرة وتدفع القديم عند أمل دنقل
٢١١	..... المصادر والمراجع

# منتدى سور الأزبكية

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)

<https://www.facebook.com/books4all.net>



## هذا الكتاب

يمثل منعطفًا خاصًا تجاه إعادة قراءة شعرنا العربي القديم من منظور تحول أنماط الصراع الإنساني وأبعاده ومستوياته.

ويحكي فصلاً من فصول التعددية القرآنية للمشروع الثقافي الذي انطلق منه شعراء العربية الكبار عبر تحولات البنى الأساسية، والبنى الفكرية، والأنماط الإبداعية.

ويحاول الإجابة على بعض التساؤلات الفلقة حول منطق التطور والتجديد الذي انطلق مع القصيدة العربية عبر تحولات عصورها المبكرة والوسيط.

ثم يحاول قراءة النص الشعري في مواكبة لإيقاع المرحلة، ومتطلب الفترة، وفي سياق التشكيل الجمالي والبناء الفني، وفي ضوء التواصل بين الموروث والمستحدث.

ثم يفتح الباب لإعادة مناقشة قضايا شعرنا القديم كلما تعددت حوله القراءات بالشكل الذي يفى باحتياجاته لمزيد من التأمل، والمراجعة، والتحليل، والتقويم.

الناش